J. Martens „Verbindrucker Kraft (in Jamben) zur Aufführung der Chöre in Mendelssohns Musik". Progr. Marienburg 1888.

Eine Musik zu Aias 5 von Markull ist erschienen und bei der Aufführung benutzt von Naturke, Progr. Königsbg. Altst. Gymnas. 1889

Guhrauer

Sophokles auf der modernen Bühne v. W. Lechner Verhdl. der Münchener Philol. Vers. von 1891. S. 91 [illegible]

Aeschyl. Agamemnon [illegible] Chöre in Melodramen mit Begl. von Pianoforte, Harmonium [illegible] Rimberg (Ferd.) [illegible] Text Berlin 1895 [illegible]

Anleitung

zur

Inscenierung antiker Tragödien

von

Dr. Hans Dütschke,
Oberlehrer.

I.

Sophokles, König Oedipus.

Leipzig,
Fues's Verlag (R. Reisland).
1884.

J. Martens „Verbindender Text (in Jamben) zur Aufführg. der Chöre in Mendelssohns Musik. Progr. Marienburg 1888.

Eine Musik zu Aias von Markull ist erwähnt u. bei der Aufführg benutzt von Babucke, Progr. Königsbg Alt-städt. Gymnas. 1889

Guhrauer

Sophokles auf der modernen Bühne v. H. Lechner Verhdlgn der Münchener Philol. Vers.ᵍ 1891. S. 91 (tritt warm für die Wilbrandt'schen Bearbeitungen ein)

Aeschyl. Agamemnon Introduct. Chöre u. Melodrame mit Begl. von Pianoforte, Harmonium u. Gesang. Musik von G. Romberg (Ferd. Schuller) [illegible] u. Text Berlin 1895 Carl Paez

(Cyclop)

Anleitung

zur

Inscenierung antiker Tragödien

von

Dr. Hans Dütschke,
Oberlehrer.

I.

Sophokles, König Oedipus.

Leipzig,
Fues's Verlag (R. Reisland).
1884.

Dem Gymnasialdirektor

Herrn Prof. Dr. Christian Muff

in alter

Anhänglichkeit und Dankbarkeit

zugeeignet.



Vorwort.

Die freundliche Aufnahme, welche meine zum Sophokleischen König Oedipus geschriebene Instrumentalmusik nicht nur bei der Jubelfeier des Hamburger Johanneums, der sie zunächst ihre Entstehung verdankt, sondern auch später bei andern Aufführungen gefunden hat, ermutigt mich, die Gedanken, welche mich bei meiner Komposition und ihrer Einreihung in den dramatischen Organismus des Stückes leiteten, in dem vorliegenden Büchlein ausführlicher darzulegen. Man kann ja über die Art, wie eine antike Tragödie zu inscenieren ist, geteilter Ansicht sein. Ich bemerke aber von vornherein, daſs die Verehrer der antiquarischen Richtung von meiner Auffassung nicht erbaut sein werden; denn so wenig ich das Problem einer wirklich griechischen Musik in unserer Zeit für praktisch lösbar halte, so wenig kann ich mich entschlieſsen, unserm Geschmacke den Genuſs einer Darstellung zuzumuten, bei welcher nach antikem Gebrauche die Schauspieler mit bemalten Masken, Kothurnen und schleppenden Gewändern auftreten müſsten. Ich bin vielmehr völlig davon überzeugt, daſs man auf dem rein verstandesmäſsigen Wege antiquarischer Forschung ein Sophokleisches Kunstwerk überhaupt nicht zum Leben erwecken kann, und schon Mendelssohn hatte mit Recht in seiner Musik zur Antigone und zum Koloneischen Oedipus seine moderne Empfindung frei und ungehindert walten lassen. Aber es ist zweierlei, ob die Musik einer antiken Tragödie der warmen Empfindung eines gebildeten Musikers anheimgestellt, alles übrige aber dem — Theaterschneider überlassen, oder ob die ganze Inscenierung künstlerisch und in wirklich antikem Sinne durchgeführt wird. Denn im allgemeinen pflegen antike Tragödien auf unsern Bühnen auf das jämmerlichste massakriert zu werden, indem man zwar diese oder jene antiquarische Schrulle — z. B. das Sinken des Vorhanges — festhält, es aber vollkommen unbeachtet läſst, ob das auf der Bühne

sich darstellende Leben dem idealen Bilde des Griechentums entspricht, das unsre moderne Phantasie aus den Resultaten archäologischer Forschung zu entwickeln berechtigt ist. Für die Behandlung vollends des antiken Chors pflegt es in unsern Theatern an jedem Verständnis zu fehlen; und doch beruht gerade auf dem Chore die erhaben-feierliche Wirkung der antiken Tragödie.

Indessen nicht nur diese, sondern auch Erwägungen anderer Art veranlassen mich, das vorliegende Büchlein der Öffentlichkeit zu übergeben. Ich behaupte, dafs selbst mit der besten Übersetzung einer Sophokleischen Tragödie der eigentümliche Reiz des aus dem griechischen Worte quellenden dramatischen Empfindens und Lebens verloren geht. Indem man aber diese Wirkung des originalen Wortes auf den Darsteller nicht zur Geltung kommen läfst, geht zugleich auch der Zuschauer grade des Eindruckes verlustig, der vor allem in seinem Gemüte erweckt werden sollte; und so wunderbar es klingt, die Erfahrung hat es bestätigt, dafs selbst des Griechischen unkundige Zuschauer durch eine in unserm Sinne durchgeführte Darstellung wie durch Zaubergewalt in die Kreise der dramatischen Handlung gebannt, ja bis zu Thränen gerührt worden sind. Aber eine Aufführung in griechischer Sprache ist nur auf Gymnasien möglich, und darum wendet sich meine Anleitung auch hauptsächlich an diese. Ich hoffe in der That, durch dieselbe den Gymnasien nicht nur die Aufführung einer antiken Tragödie erleichtert zu haben, sondern meine auch, dafs, ganz abgesehen von einer Aufführung, der Schüler durch meine Bearbeitung ein klareres Bild von dem Gange einer griechischen Tragödie und ihrem durchweg dramatischen wie wahrhaft menschlichen Gehalt gewinnt, als es die blofs sprachliche Erläuterung des Textes verschaffen kann. Diesem Gewinne gegenüber erscheint mir der Verlust überaus gering, der für manchen darin liegen könnte, dafs ich in der Behandlung des Chors wie der Musik von einer bestimmten, antiken Überlieferung abgewichen bin; denn auf künstlerischem Gebiete gilt nicht minder wie auf sittlichem der Satz: der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig.

Burg bei Magdeburg, 1. April 1884.

H. D.

Inhalt.



I. Das Äufsere der Handlung.

1. Orchestra und Bühne.

Das Drama der Alten ist aus dem zur Feier des Bakchos agierenden Chore hervorgewachsen. So wurde nicht nur der Tragödie selbst der Charakter religiöser Feierlichkeit aufgeprägt und ihr jene innere Weihe gegeben, die wohl nimmer auf das Gemüt des gebildeten Menschen ihren Eindruck verfehlen wird, sondern auch in dem Chore selbst ein Bestandteil gewahrt, der uns heute äufserlich vielleicht zumeist den Gegensatz zwischen der alten und modernen Tragödie fühlbar macht. Zunächst ist durch den Chor die ganze Räumlichkeit des antiken Theaters bedingt. Derselbe verlangt nämlich für sich eine unterhalb der Scene gelegene Unterbühne, die, entsprechend der rechteckigen Formation des in Ruhe befindlichen Chors ein rechteckiger, womöglich der ganzen Breite der Bühne entlang laufender Raum sein mufs. Durch die, wenn auch noch so geringe Erhebung dieser Unterbühne über den Zuschauerraum wird zunächst der Chor, den man doch ja nicht mit A. W. Schlegel blofs als den „idealen Zuschauer“ auffassen sollte, der gemeinen Wirklichkeit entrückt und dem idealen Kunstwerke eingereiht, während andererseits der Umstand, dafs diese Unterbühne tiefer liegt als die Scene, den auf der letzteren agierenden Hauptpersonen der Tragödie von vornherein eine höhere Bedeutung als dem Chore zuweist. Dafs diese Unterbühne,

die wir in Anlehnung an die griechische Praxis kurzweg als die „Orchestra“ bezeichnen wollen, an den Enden ihrer Längsseite von dem Zuschauerraum abgeschlossen sei, ist durchaus notwendig, und mindestens wünschenswert dürfte es sein, wenn man auch die Schmalseiten der Orchestra durch einige, wenn auch noch so niedrige, Versatzstücke abgrenzt. Auf diese Weise entsteht, besonders wenn die Versatzstücke sinnvoll gemalt sind — für den König Oedipus dürfte sich eine mit Weinlaub oder Epheu umrankte Mauer empfehlen — nicht nur für das Auge ein schönes, mit der Bühne harmonierendes Bild, sondern man erhält dadurch auch rechts und links von der Orchestra zwei rechtwinklige, abgesonderte Räume, die zur Aufführung unbedingt notwendig, auf eine andere Weise aber kaum bequemer herzustellen sind. In dem Raume links (stets vom Zuschauer aus gerechnet) bringe man das Orchester unter, rechts sei der Aufenthaltsort der Choreuten vor ihrer Parodos! So gewinnt man nicht nur eine Deckung des Orchesters, dessen banausisches Getriebe den Augen des Zuschauers entzogen wird, sondern man ermöglicht auch den Choreuten, schon vor ihrem Auftritt die ordnungsmäfsige Aufstellung einzunehmen. Der Einzug des Chors erfolgt von rechts her durch ein in der Mauer befindliches Thor, durch welches auch die Exodos stattfindet. Für die Beleuchtung der Orchestra genügt ein mäfsiges Oberlicht vom Zuschauerraume aus, dagegen müssen die s. g. Fufslampen der Bühne unbedingt fortfallen, weil sonst die Choreuten im Schatten stehen und Schatten werfen würden. (Die Erleuchtung der Bühne wird durch Ober- und Seitenlicht hergestellt.) Überhaupt ist Sorge zu tragen, dass alles, was den freien Ausblick von der Orchestra nach der Bühne hin beeinträchtigt und die Idealität des Eindrucks stört, entfernt werde, vor allem der so wenig antike Souffleurkasten. Der Souffleur nehme seine Aufstellung in einer Seitenkulisse! Will man aber aus besonderen Gründen diese Aufstellung vermeiden, so sei wenigstens der Souffleurkasten selbst mit

einer Form umkleidet, die zu der antiken Umgebung stimmt und ihm eine zweckentsprechende künstlerische Bestimmung gibt! Am meisten empfiehlt sich, wenigstens für den König Oedipus, die Form eines Altars, der sich als dem Zeus Herkeios geweiht auffassen läſst. Denn die Scenerie der Bühne muſs im groſsen und ganzen die Anlage des Homerischen Anaktenhauses wiedergeben, so daſs der Hintergrund die vor dem Megaron liegende Säulenhalle der Aithusa, um bei der Homerischen Terminologie zu bleiben, die Bühne selbst den davor liegenden Hofraum, die Malerei der Seitenkulissen entweder die denselben abschlieſsende Mauer oder Baumpflanzungen, die Orchestra endlich den vor dem königlichen Besitztume liegenden öffentlichen Platz (Agora) darstellt, wie ja auch die Homerischen Anakten sich gelegentlich zur Besprechung in gröſserer Versammlung auf die vor dem Hofthore gelegenen steinernen Sitzbänke begeben. Mit dieser Beziehung auf Homer soll jedoch nicht mehr als ein ganz allgemeiner Anhalt für die Phantasie gegeben sein, und man würde völlig fehl gehen, wollte man den Kunstcharakter des Homerischen Zeitalters, so wie wir ihn heutzutage aus den vorgeschichtlichen Gräberfunden Etruriens und Griechenlands zu rekonstruieren geneigt sind, im einzelnen in der Dekoration zur Geltung bringen. Das Kunstwerk als ein ideales Gebilde verzichtet durchaus auf die sklavische Nachahmung der Wirklichkeit, es baut sich nach eignen inneren Gesetzen auf, welche die Schönheit diktiert, und so wenig Sophokles seinen Helden die Homerische Sprache des Heroischen Zeitalters in den Mund gelegt hat, so wenig wird die Dekoration der antiken Tragödie sich um die s. g. historische Treue gekümmert haben. Der künstlerisch ausgereiften und aller Empfindungen des verfeinerten Perikleischen Zeitalters gerechten Sprach- und Empfindungsweise eines Sophokles steht auf dem Gebiete der bildenden Kunst der dorische Stil, wie ihn der Parthenon aufweist, parallel. Nach diesem Muster wird sich auch die Dekoration des Hintergrundes zu richten haben: dorische,

weder allzu wuchtige, noch allzu schlanke Säulen, welche ein Gebälk tragen, das in der lebhaften Färbung seiner Triglyphen und Metopen angenehm mit dem gelbgrauen Steintone der Säulen kontrastiert. Durch die Interkolumnien erblickt man die in tiefem Schatten liegende gequaderte Mauer des Palastes, und zwischen dem mittelsten Säulenpaare öffnet sich die Hauptthür des Gebäudes; dieselbe bleibt wohl am besten während des ganzen Stückes offen, doch ist in diesem Falle durch den zweiten Hintergrund einer Wand oder einen einfarbigen, in malerischen Falten gerafften Vorhang die Innensicht in den Palast abzuschliefsen. Ob man rechts und links von diesem Haupteingange noch zwei Nebenpforten anbringen oder durch Malerei andeuten will, mufs dem Geschmacke überlassen bleiben; unbedingt notwendig sind die Nebeneingänge keinesfalls. Unmittelbar vor dem Hintergrunde, vielleicht vor den vier Säulen desselben befinden sich vier Altäre der (nach der Anschauung der Parodos) vier Hauptgottheiten Thebens: der Artemis, des Bakchos, der Athena und des Apollon. Letzterer findet seinen Platz rechts neben der Hauptthür, die Gruppierung der übrigen drei ist gleichgiltig. Die Altäre können einfach kastenartig geformt sein, ihre Oberfläche vielleicht dunklen Marmor imitieren; doch müssen sie so konstruiert sein, dafs das Volk — mindestens immer zwei und zwei — auf dem Rande derselben, wie es die Sitte Hilfeflehender war, Platz nehmen kann. Was die Darstellung der Götterbilder betrifft, so empfiehlt es sich, nach einem Motive der Dareiosvase aus dem Altar selbst einen schmalen, rechteckigen, weifsen Hermenschaft herauswachsen zu lassen, der die verhältnismäfsig leicht herzustellende Büste des betreffenden Gottes, ebenfalls in weifsem Marmor, trägt. Durch je eine Inschrift das Bildwerk kenntlich zu machen, darf als keineswegs unantik angesehen werden, auf keinen Fall aber versäume man es, durch den goldnen Schmuck von Haarbinden und Diademen den weifsen Köpfen einen auch äufserlich reichen und glänzenden Charakter zu geben! Der Vorteil dieser Bildung der Götter-

figuren zeigt sich besonders in dem Volksaufzuge, welcher das Stück eröffnet, wenn die aus der Volksmenge heraustretenden Mädchen die Hermenschäfte mit Binden schmücken, Blumen und Opferkuchen auf die Altäre legen, und die auf dem Rande der Altäre sitzenden Knaben sich an die Bildsäulen schmiegen und dieselben mit ihren Armen umfaſst halten. Um jene Schmückung durch Binden möglichst zu erleichtern, befestige man in Mannshöhe an den Hermenschäften Nägel, über welche die dunkelroten, goldbefransten Binden in schönem Bogen ohne Mühe gehängt werden können. Diese Binden (vittae, *ταινίαι*) sowie die auf den Altären liegenden Blumen und vergoldeten, kleinen Opferkuchen können das ganze Stück über sichtbar bleiben. Sie tragen wesentlich zur Farbenwirkung des Hintergrundes bei und vervollständigen das Bild griechischen Lebens, das sich während des Volksaufzuges vor den Blicken des Zuschauers entfaltet. Was sonst noch von Versatzstücken die Bühne zu schmücken hat, beschränkt sich auf eine links aus der ersten Seitenkulisse vorragende, steinerne Bank, möglichst schmal, um den Platz auf der Bühne nicht zu beeinträchtigen, aber groſs genug, daſs Oedipus und Jokaste für kurze Zeit während des dritten Epeisodions darauf Platz nehmen können. Daſs endlich ein Vorhang in unserem Sinne auf dem griechischen Theater nicht in Gebrauch war, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Der dem Prologos unter Musikbegleitung vorausgehende Volksaufzug beginnt bei offner Scene, was jedoch nicht ausschlieſst, daſs, falls zur Aufführung ein modernes Theater benutzt wird, mit der ersten Note des Vorspiels der Vorhang in die Höhe gezogen, mit der letzten des Nachspiels wieder niedergelassen wird.

2. Der Chor.

Der Chor gibt, wie oben bereits angedeutet war, der griechischen Tragödie nicht nur einen für uns fremdartigen Charakter, sondern erschwert auch die Inscenierung des Stückes

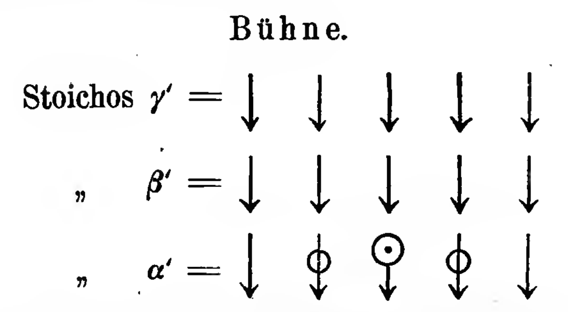
in hohem Grade. Allein man lasse sich durch diese Erwägung nicht abschrecken! Auch dem Athener erschien die Ausrüstung und Einübung eines glänzenden und gewandten Chors als eine Leistung von hervorragender Schwierigkeit, wohl wert, dafs der Staat sie als eine besonders verdienstliche, öffentliche That hinstellen konnte. Leider sind wir aber gerade über diesen Teil der antiken Tragödie nur höchst ungenügend unterrichtet, und so wertvolle Forschungen auch in der Neuzeit über die chorische Technik des griechischen Dramas angestellt sind*), bleibt doch vorläufig das, was uns gerade am meisten interessieren würde, nämlich eine methodische Darstellung der Tanzkunst des Chors und eine Vorstellung seiner musikalischen Leistungen, bei unserer geringen Kenntnis der griechischen Musik überhaupt, so ziemlich in Dunkel gehüllt. Eine Rekonstruktion der antiken Orchestik wie des Chorgesanges kann deshalb im besten Falle nur darauf Anspruch erheben, eine plausible Hypothese zu sein, in den meisten Fällen bleibt sie ein Herumtappen im Dunkeln, das noch dazu des ästhetischen Genusses für uns sehr wenig bieten kann. Wenn es unter diesen Umständen jedem gestattet sein mufs, sich eine Anschauung über diesen Teil der antiken Tragödie zu bilden, so dürfte es vielleicht auch gerechtfertigt sein, wenn wir die Frage von einem rein praktischen Standpunkte aus zu lösen versuchen, der nichts anderes bezweckt, als die Aufführung derartiger Tragödieen auch unter beschränkten Verhältnissen zu ermöglichen. Nun wird jeder dem Gymnasium — auf das denn doch bei der Möglichkeit einer Aufführung in der Originalsprache fast allein zu rechnen ist — Näherstehende die Erfahrung gemacht haben, dafs, wenn er mit den begabteren Schülern der beiden oberen Klassen die Rollen einer Tragödie besetzt hat, nur in den seltensten Fällen die Möglichkeit vorhanden

*) Ich bemerke bei dieser Gelegenheit ein für allemal, dafs ich alle Citate mit Vorsatz vermieden habe. Ob meine Vorschläge auf wirklicher Kenntnis des einschlägigen Materials beruhen, wird der Fachmann auch ohne das gelehrte Beiwerk erkennen.

sein wird, auch noch einen Männerchor von 15 guten Stimmen aus den des Griechischen völlig mächtigen älteren Schülern zu bilden. Dieser Schwierigkeit geht man allerdings aus dem Wege, wenn man auf die Mithilfe der Musik ganz verzichtet. Allein damit weicht man nicht nur von der Auffassung des Dichters ab, welcher die Musik in seiner Tragödie hat haben wollen, sondern man entschlägt sich damit geradezu eines Mittels, das fast mehr als Kostüme und Dekorationen die Darstellung auf eine idealere Höhe erhebt und die Empfindungen der Darsteller selbst auf das lebhafteste steigert. Denn die Musik bringt, wie sich Schiller einmal äufsert, in das Pathos ein freieres Spiel und in das Gemüt eine schönere Empfänglichkeit, und auf eine derartige Wirkung verzichten, heifst, dem Interesse des Zuhörers an einer in fremder Sprache dargestellten Tragödie nicht eben entgegenkommen. Die Schwierigkeit löst sich aber unseres Erachtens am einfachsten, wenn die Musik rein instrumental bleibt, und dem Chor die orchestische Pantomime überlassen wird. Die Instrumentalmusik ist nicht nur leichter auszuführen, sondern sie verfügt auch durch die Anwendung der Leitmotive über ein ganz besonderes Mittel der Charakteristik, und ersetzt damit in gewissem Sinne die Fähigkeit zu charakterisieren, welche die griechische Musik in der Mannigfaltigkeit ihrer Tonarten und ihrer Rhythmik in so hohem Grade besafs. In unserer Musik zum König Oedipus ist demnach der bescheidene Versuch gemacht, durch reine Instrumentalmusik für die durch die chorischen Partieen markierten Abschnitte der Tragödie lyrische Ruhepunkte zu gewinnen, in denen der Empfindung des modernen Zuhörers Raum gelassen und somit für die durch die trockne Deklamation gewissermafsen aus dem Rahmen der lebenswarmen Handlung heraustretenden Chorpartieen ein Band geschaffen wird, das sie mit der Phantasie des Zuhörers verbindet. Würde demnach der Mangel der Musik schon aus diesem Grunde zu beklagen sein, so erscheint es vollends unbegreiflich, wie die beiden

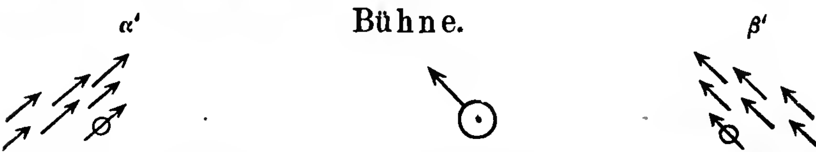
Kommoi der Tragödie, also doch die Partieen, in denen sich die Leidenschaft der handelnden Personen unter besonders starken, selbst die metrische Form des Dialogs durchbrechenden Empfindungen Luft macht, deklamiert, auch nur von irgend welcher Wirkung, wie sie den Intentionen des Dichters entspricht, sein können. Hier mufs sich die Rede der Schauspieler wie des Chorführers geradezu bis zum Gesangston steigern, wenn anders beide von ihrer Aufgabe wirklich erfüllt sind und der ihre Empfindungen widerspiegelnden Musik Gehör schenken. Die Erfahrung hat aber gezeigt, dafs gerade diese so ausgeführten Kommoi von ergreifendster Wirkung sind. Ist nun die Musik zu ihrem gebührenden Rechte gelangt, ohne dafs sie an die Ausführenden gröfsere Ansprüche stellt, als dafs der Protagonist und der Chorführer musikalisch zu empfinden verstehen, so bleibt doch dem Chor noch die orchestische Bewegung als ein besonderer Gegenstand des Studiums übrig. Selbstverständlich mufs auch hierbei von einer antiquarisch genauen Rekonstruktion des antiken Tanzes vollständig abgesehen, und die rhythmische Bewegung der Masse nach allgemeinen Gesetzen des Geschmackes gestaltet werden. Doch liegt für uns in dem Wenigen, was wir über den Tanz der Tragödie, der s. g. Emmeleia, wissen, wenigstens der Fingerzeig, dafs es sich dabei um eine stets würdevolle und ruhige, höchstens die Hände in lebhaftere Bewegung setzende Form des Schreitens handelte. Über die Ausführung derselben im König Oedipus sind bei der Analyse des Ganges der Handlung die nötigen Vorschläge gemacht, und wir beschränken uns hier darauf, die allgemein typischen Bewegungen des Chors zu charakterisieren. Dieselben beruhen zunächst darauf, dafs sich der aus 15 Personen bestehende Chor in drei Reihen (*στοῖχος α′*, *β′* und *γ′*) gliedert, deren jede aus fünf Personen besteht. Die erste dieser drei Reihen nimmt am Vortrage insofern einen hervorragenderen Anteil, als sich in ihr der Führer des ganzen Chors, der Koryphaios, wie seine beiden Nebenmänner, die Parastatai, die Führer der Halbchöre, befinden.

Da diese fünf Choreuten aufserdem den Blicken des Publikums am meisten ausgesetzt sind, so verwandten schon die Alten besondere Sorgfalt auf die Auswahl ihrer Mitglieder, sowohl was ihre Stimme wie ihre äufsere Erscheinung betrifft. Man wird also darauf zu achten haben, dafs unter den fünf Choreuten des ersten Stoichos (α') auch eine gewisse Mannigfaltigkeit der Organe zur Geltung kommt, um die einzelnen von ihnen zu deklamierenden Partieen nach Stimmenklang und Charakter wirksam von einander abzuheben. Nächst ihnen pflegten die Alten auf die Choreuten des dritten Stoichos (γ') zu achten, während man die der zweiten Reihe (β') mehr als Füllfiguren betrachtet zu haben scheint. Wenn diese drei Reihen hintereinander stehen, das Gesicht dem Zuhörer zugekehrt, so dürfen wir diese Stellung als die Stasimonstellung bezeichnen, weil in ihr der Chor seine Stasima, eig. Standlieder, deklamiert. Bezeichnen wir nun den Koryphaios mit $\odot$, den Parastates mit Φ, die übrigen Choreuten, auch die beiden Eckmänner der ersten Reihe, die s. g. Tritostatai, mit $\uparrow$, so ergibt sich für die Stasimonstellung folgendes Schema:



Der Koryphaios nimmt unter allen Umständen im Chor die Hauptrolle ein; er ist nicht nur der eigentliche Vermittler zwischen Orchestra und Bühne und fast stets da zu verstehen, wo unsere Texte allgemein den Chor als den Sprecher bezeichnen, sondern er leitet auch die orchestischen Bewegungen des ganzen Chors. Allein es kann passend erscheinen, dafs er seine Führerrolle zeitweilig anderen über-

läſst. Da nämlich die deklamatorische Thätigkeit des Chors nur in den Hauptabschnitten — wir würden heute sagen vor den Aktschlüssen — der Tragödie hervortritt, so folgt daraus, daſs da, wo das Hauptinteresse der Zuhörer sich den Vorgängen der Bühne zuwendet, die Stasimonstellung als eine den Blick hindernde aufgegeben werden muſs. In diesem Falle teilt sich der Chor in zwei Halbchöre unter Führung der beiden Parastatai, von denen man den dem Koryphaios zur rechten Hand erscheinenden mit α', den andern mit β' bezeichnen mag, ebenso wie man die beiden Eckmänner oder Tritostatai mit α' und β' unterscheidet. Bei der Trennung in zwei Halbchöre (α' und β') treten demnach je sieben Choreuten zusammen, so daſs sich etwa folgendes Schema dafür ergibt:



Da den Cohreuten des ersten Stoichos in dieser Teilung ihr Platz von selbst zufällt, ist nur darauf zu achten, daſs die beiden hinteren Reihen sich so teilen, daſs von Stoichos γ' drei, von Stoichos β' nur zwei Choreuten auf die Seite β' dagegen zwei von γ' und drei von β' auf die Seite α' zu treten haben. Mit der geräuschlosen und geschickten Einnahme dieser Stellungen, natürlich immer auf den Wink des Koryphaios, wird man am besten das Einüben der Chorbewegungen beginnen, und erst danach die komplizierteren Pantomimen einstudieren, für welche bei jeder Tragödie andere, charakteristische Schemata zu erfinden sind. Allen Dramen gemeinsam aber ist der Einzug (Parodos) und Abzug (Exodos) des Chors, der natürlich nach den einzelnen Stoichoi, in denen ein Choreut gemessen hinter dem andern schreitet, erfolgt. Bei den Alten eröffnete stets Stoichos α' den Einzug, doch ist kein Grund vorhanden, weshalb man von dieser Sitte nicht auch einmal abweichen sollte, wenn man mit der Erscheinung des besonders prächtigen Stoichos α'

eine sich steigernde Wirkung erlangen will. Andererseits erscheint es vielleicht passender, wenn der Abzug von Stoichos α' eröffnet wird, damit man nicht die Empfindung hat, als weise der Koryphaios die Choreuten hinaus; denn er ist primus inter pares und dominiert nur aus künstlerischen Gründen.

Übrigens hat die Erfahrung gelehrt, daſs die Schwierigkeit, diese Chorbewegungen genau und schön zur Geltung zu bringen, doch in gar keinem Verhältnisse steht mit der Schwierigkeit, die einzelnen Choreuten während der Handlung des Stückes durch stummes Spiel zur Teilnahme an der Darstellung zu veranlassen. Und doch liegt es auf der Hand, daſs ein teilnahmloser Chor die Wirkung der Tragödie ebenso abschwächt, wie sie ein mit Verständnis teilnehmender und empfindender erhöht. Die Schwierigkeit ist aber um so gröſser, weil nach zwei Seiten hin übertrieben werden kann, und wie es einerseits von groſsartiger Wirkung ist, wenn z. B. eine von der Bühne herab verkündigte Schreckenskunde gleichsam wie ein elektrischer Funke durch die Empfindung der Choreuten schlägt, so ist doch gerade in diesen Bewegungen des Entsetzens, der Freude und Angst Maſs zu halten und alle Übertreibung zu vermeiden. Ein jeder muſs sich auſserdem bewuſst sein, daſs er nur Teil eines Ganzen ist, mithin nie aus dem Rahmen des Bildes sich hervordrängen und eine dem Auge wohlgefällige, symmetrische Gruppierung stören darf. An der Führung und dem Vorbilde der beiden Parastatai wird es vor allem liegen, wenn die Halbchöre in ihren geziemenden Schranken verharren, wie andererseits auch der Koryphaios, der sich natürlich während der Handlung zwischen den beiden Halbchören freier bewegen darf, neben warmer Teilnahme auch das erste Beispiel bescheidner Zurückhaltung zu geben hat.

Dem Koryphaios endlich liegt es ob, bei den Deklamationen des ganzen Chors dafür zu sorgen, daſs der Rhythmus der Rede durch Zögern oder Eilen nicht gestört, vor

allem, dafs auf seinen blofsen Blick pünktlich eingesetzt und in der Steigerung und Abnahme des Tones jene Einheit erzielt werde, die so wesentlich zur künstlerischen Wirkung der in ihrer Art einzigen Rhythmik der griechischen Chorgesänge beiträgt. Vorschläge zur Verteilung derselben an einzelne Choreuten wie den Gesamtchor sind unten gemacht worden.

Es erübrigt schliefslich noch ein Wort über die äufsere Erscheinung der Choreuten im König Oedipus. Weist schon der Charakter der Emmeleia im allgemeinen auf eine möglichst würdige Erscheinung des Chores hin, so ist diesem Gesichtspunkte im König Oedipus noch besonders Rechnung zu tragen, da die hier auftretenden Choreuten ältere Mitglieder des Volkes von vornehmer Geburt (γέροντες), Mitberater des Königs, und Männer sind, die, zumal in den lyrischen Partieen, eine gereifte Einsicht in allgemein menschlichen und sittlichen Dingen bekunden. Der lange, teils dunkle, teils graue Vollbart dürfte schon aus diesem Grunde bei der Mehrzahl der Choreuten oder wenigstens denen der ersten Reihe vorauszusetzen sein. Da sie aufserdem vom Könige durch eine besondere Einladung zur Teilnahme an einer öffentlichen Beratung von höchster Wichtigkeit ausgezeichnet werden, so versteht es sich von selbst, dafs sie in ihrem Feierkleide erscheinen, dem langen, weifsen, langärmligen Chiton mit weitem Mantel, der möglichst prächtig verbrämt, auch mit Gold und Silber am Rande besetzt sein darf. (An den Füfsen trägt der Choreut die mit Bändern oder Riemen untergebundene Sandale.) In der Farbe der Mäntel wird man demnach auch das mehr dem Alltagsleben entsprechende Grau und Braun vermeiden, wenn auch in dieser Beziehung die Choreuten der zweiten und dritten Reihe hinter denen der ersten, vor allem dem Koryphaios und den beiden Parastatai etwas zurückstehen dürfen. Aufserdem werde darauf geachtet, dafs die durch die bunten Mäntel bewirkte Farbenzusammenstellung des Chors in der Stasimonstellung eine möglichst harmonische sei, denn das Gesetz der Symmetrie ist mit der griechischen Kunst in der

Gruppenbildung wie in allen Einzeldingen auf das engste verwachsen und trägt nicht wenig dazu bei, die künstlerische Erscheinung von den Zufälligkeiten des realen Lebens loszulösen und in eine ideale Sphäre zu heben. Wenn in dieser Symmetrie aufserdem sich eine gewisse Mannigfaltigkeit und Abstufung bekundet, so ist damit zugleich ein einheitlicher Mittelpunkt gefunden, der dem Auge noch deutlicher zeigt, dafs es sich hier um wohldurchdachte, nicht zufällige Formen handelt. Man zeichne demnach nicht nur die Choreuten der ersten Reihe durch die Form ihrer Stäbe, und den dieselben abschliefsenden Knopf vor denen der dritten Reihe aus, sondern verziere auch den des Koryphaios noch besonders durch Goldschmuck und nähere ihn damit möglichst dem königlichen Skeptron in der Hand des Oedipus! Hierbei sei indessen bemerkt, dafs es nicht geraten ist, wenn die Choreuten ihre Stäbe das ganze Stück durch in Händen halten. Erstens wirkt bei lebhaften Bewegungen, ja schon bei der Halbchorstellung das Durcheinander der aufragenden Stäbe unschön und ist überhaupt nicht einmal zweckentsprechend. Denn das Skeptron ist nur ein amtliches Würdezeichen der Redner, bei den Choreuten also in unserem Falle nur, wenn sie zur Beratung erscheinen, d. h. in ihrer Parodos und während des darauffolgenden Epeisodions. Nach demselben mögen die Halbchöre ihre Stäbe geräuschlos in die hintere Ecke der Orchestra stellen, von wo sie, wenn der Koryphaios zur Exodos auffordert, ebenso geräuschlos wieder fortgenommen werden können.

3. Die handelnden Personen der Bühne.

Es gibt wenig Dramen, die den Schwerpunkt ihrer Wirkung äufserlich wie innerlich so ausschliefslich auf die Schultern eines einzigen Helden gelegt haben, wie der Sophokleische König Oedipus. Der Ausfall dieser Figur, ihre Besetzung und Durchführung entscheidet unbedingt über die

Wirkung der Tragödie. Der König Oedipus stellt in der That an die physische und darstellerische Kraft eines jungen Mannes ganz aufsergewöhnliche Ansprüche: eine jugendlich kräftige Persönlichkeit, deren körperliche Frische den Strapazen aller Proben standzuhalten vermag, ein kräftiges Organ, das ebenso für das deklamatorische Pathos wie für die weichsten Laute des Schmerzes und der Klage den richtigen Ton zu treffen weifs, eine stets würdevoll vornehme Haltung in Mienenspiel und Gebärden, endlich musikalisches Verständnis: — man sollte meinen, das überstiege jugendliche Kräfte, die noch dazu über selten mehr als eine ganz naturalistische Schulung verfügen können. Und doch! Die Erfahrung hat gezeigt, dafs wenn erst der Genius des Dichters über den Darsteller gekommen ist, gerade diese Rolle mit einer hinreifsenden Leidenschaft und Sicherheit gespielt zu werden pflegt, mit einer Wärme und Hingabe, die selbst die physischen Kräfte zu steigern scheint, mit einem Worte — die Wunder wirkt*).

Man kann darüber streiten, ob man sich den König mit vollem Bart und in reifer Männlichkeit, oder mehr jugendlich geschmeidig vorstehen soll. Für das erstere spricht entschieden die allgemeine Vorstellung, die man mit der Person eines gewaltigen Herrschers verknüpft, aber auch für das zweite lassen sich Gründe geltend machen. Ohne hier endgiltig entscheiden zu wollen — man wird sich in der Praxis ja stets nach dem vorhandenen Personale zu richten haben — scheint doch der jugendliche Oedipus den Vorzug zu verdienen. Erstens erklärt sich so am besten das Verhältnis zu Jokaste, die, ihm an Jahren so überlegen, noch im rüstigsten Frauenalter steht, und zweitens stimmt der wichtigste Zug seines Charakters, der das ganze Geheimnis seiner tragischen Schuld erschliefst, die stürmische, ans Unüberlegte

*) Bei der umfangreichen Partie der Rolle wird man vielleicht zu einer Kürzung geneigt sein; dieselbe dürfte doch aber höchstens auf folgende Verse sich beziehen: 137—141; 252—272; 538—542; 1375—1407; 1455—1461; 1484, 1485; 1496—1499.

grenzende Art des Handelns, das leidenschaftlich Aufbrausende und das empfindlich reizbare Selbstgefühl vortrefflich zu der Jugendlichkeit eines plötzlich aus trüben Ahnungen zu schwindelnder Höhe hellsten Fürstenglanzes emporgerissenen Helden. Das unbegreifliche Schicksal hat ihn zu dem höchsten berufen, was der Ehrgeiz eines Mannes erstreben kann; aber um so jäher ist sein Fall. Diese ganze Entwicklung eines vor allem tragischen Geschicks in absteigender Linie mufs auch dem des Griechischen nicht Kundigen aus der ganzen Haltung des Schauspielers klar werden. Im vollsten Machtgefühl und Glanze seiner Herrscherwürde erscheint der Fürst im Prologos; hier überwiegt das rhetorische Pathos in der Deklamation. Auch die Art, wie er dem greisen Seher gegenübertritt, atmet hoheitsvolle Herablassung, aber gerade dabei erleidet sein Selbstgefühl den ersten Stofs; seine so reizbare Natur spinnt sich nun immer tiefer in das Gewebe falschen Verdachtes ein; sie macht ihn geradezu ungerecht und läfst in der Scene mit Kreon seine vom Zweifel verbitterte Stimmung in schroffster Härte hervortreten. Jetzt erst erscheint er als der rücksichtslose Tyrann; nur den schmeichelnden Bitten der mit zartester Schonung und Ehrfurcht behandelten Gattin gelingt es, das ärgste abzuwenden, aber wenn sie ihm Heilung zu bieten sucht, erreicht sie in tragischer Ironie gerade das Gegenteil. Trübe Ahnungen steigen in der gereizten Seele des Herrschers auf, dessen Stirn immer finsterer sich umwölkt; auch die frohe Botschaft aus Korinth trifft einen Zweifelnden und erwärmt ihn nicht innerlich. Immer schwüler und gespannter wird die ihn umgebende Atmosphäre. Die auch ihn ansteckende Frivolität Jokastes (V. 964 ff.) hält nur einen Moment an; er fühlt, wie alles um ihn zusammenbrechen mufs, und die wilde Grofsartigkeit, mit der er sich als Sohn der Tyche hinstellen will, ist nur wie ein Blitz, der das drohende Unwetter verkündigt. Denn dafs er bereits innerlich aus der Fassung gedrängt ist, zeigt die plötzlich gegen Jokaste hervortretende Schroffheit. Wie ein Ertrinkender klammert er sich an ein

Phantom; die gräfsliche Kunde des Therapon liegt vor seinem inneren Auge aufgedeckt; aber er will sie deutlich ausgesprochen haben und mit einem kühnen Ruck auch die giftige Neige des Bechers leeren. Dann bricht er zusammen. Die letzte Scene gehört wohl zu dem ergreifendsten, was die Phantasie eines Dramatikers ersonnen. Und wäre die Schuld des Fürsten bei weitem gröfser, durch so herzbewegende Klagen müfste sie als gesühnt erscheinen. Die zartesten Saiten menschlicher Empfindung werden hier berührt, die marternde Scheu des Sohnes, der wissenlos an den Eltern gefrevelt, ein von Liebe zu den kleinen Töchtern überquellendes Vaterherz, das männlich edle Schuldgeständnis dem gekränkten Freunde gegenüber — alles trägt dazu bei, den Zuschauer mit herzlichster Sympathie für diesen edlen Dulder einzunehmen. Die tragische Entwickelung dieses Charakters ist so grofsartig einfach, dafs für den Wechsel der äufseren Erscheinung des Königs kein Zweifel bleibt. Die erste Scene zeigt ihn in königlicher Pracht; in weifsem, rot und golden besetztem Chiton, rotem, reich mit Gold verbrämtem Mantel, roten Schuhen, einem Skeptron mit goldnem Zierat, goldnen Armringen und Diadem. Denn wenn letzteres auch nach dem Texte des Ilias und Odyssee dem Homerischen Könige nicht zugesprochen wird, so weifs ich doch nicht, ob dieses argumentum ex silentio triftig genug ist. Die Bühne der Diadochenzeit übrigens wird dem Könige unbedingt den Stirnreifen gegeben haben. Das Skeptron legt Oedipus in der Scene mit Teiresias ab; ohne Mantel erscheint er im vierten Epeisodion, weil hier sein Auftreten nur den Charakter des Verkehrs mit Jokaste hat, und die letzte Scene zeigt uns den unglücklich Geblendeten mit wirrem Haar, ohne Diadem und mit weifser Binde vor den Augen, frei von allem königlichen Schmuck, nur als duldenden Menschen.

Nächst dem Könige ist die hervorragendste Figur des Dramas Jokaste, seine Gattin. Als Königin mufs sie neben ihm auch reicher, königlicher Schmuck kenntlich machen.

Sie trägt einen langen, schleppenden Chiton mit Überschlag — Peplos in der Sprache des Theaterschneiders genannt — in weifser oder heller Farbe und einen reich gestickten, hellfarbigen Mantel. Noch mehr indessen als die Tracht kennzeichnet königliche Würde alle ihre Schritte und Bewegungen. Ihr Verhältnis zu Oedipus ist schon oben berührt worden. Ihr reiferes Alter ihm gegenüber ist unbedingt festzuhalten, und die Gefahr, dafs die von jungen Männern dargestellten Frauenrollen oft etwas Unschönes an sich haben, ist hier nicht so ängstlich zu nehmen. Im Gegenteil hat man weit weniger auf Anmut und Schönheit des Gesichtes, als auf intelligenten Ausdruck und Gewandtheit im Benehmen zu sehen. Denn die Klugheit ist ein hervorstechender Charakterzug der Königin. Ihr Gatte behandelt sie mit einer gewissen Ehrfurcht; das Moment der Zärtlichkeit, wie es sich nach dem ersten Kommos geltend macht, liegt weit mehr auf Seiten Jokastes. Während Oedipus von trüben Ahnungen bedrückt wird, sucht Jokaste in frivoler Weise sich über die Sorgen hinwegzusetzen, die das Gemüt des Gatten verfinstern; sie spottet über die Orakel, aber es fehlt ihr der Mut, ihr erwachendes Gewissen zu betäuben. Sie will den verletzten Gott durch ein Opfer versöhnen, aber ihr Thun ist doch nur ein scheinheiliges, und es bedarf nur eines glückverheifsenden Wortes, da stürzt ihre ganze Frömmigkeit über den Haufen. Von diesem Momente an beginnt erst die eigentliche Schwierigkeit, die in der Darstellung dieser Rolle liegt. Alle vorhergehenden Stimmungen entwickelten sich ruhig nebeneinander; jetzt gilt es, einen ergreifenden Kontrast darzustellen: von dem sonnigen Gipfel übermütiger Zuversicht wird die Fürstin in das Elend martervoller Gewissensstürme gestürzt, aber dieser Kontrast entwickelt sich nicht einmal im Wechsel der Rede, sondern der ganze fürchterliche Kampf ist in das stumme Spiel verlegt. Wo Jokaste nach der zermalmendenEntdeckung des fürchterlichen Geheimnisses wieder das Wort ergreift, ist sie bereits innerlich gebrochen, dem Tode verfallen. Sie hat nur

noch das eine Streben, ihre Schande vor der Öffentlichkeit zu verhüllen, und erst, wie sie bemerkt, dafs ihre Versuche bei dem Gatten auf energischen Widerstand stofsen, stürzt sie mit herzzerreifsender Klage in den Palast.

Gegenüber diesen beiden Hauptpersonen sind die übrigen Charaktere einfach zu nennen, und ihre Darstellung unterliegt um so weniger Schwierigkeiten, als sie sich, so zu sagen auf grader Linie entwickeln. Durch seinen Rang tritt Kreon, der Bruder der Königin, etwas vor den anderen hervor; er ist ein Mann von ruhigem und weichem Temperament, das nur einmal aus der Fassung gebracht wird, als ihm der König jene unbedachten und kränkenden Verdächtigungen entgegen wirft, trotz aller momentanen Erregtheit indessen nie verleugnet, dafs auch er aus königlichem Blute ist. Er gewinnt die vollen Sympathieen des Zuschauers durch die versöhnliche und herzliche Haltung, die er in der letzten Scene Oedipus gegenüber an den Tag legt; wird es ihm doch selber schwer genug, sich der Thränen beim Anblick des unglücklichen Königs zu erwehren. Sein Charakter dürfte angemessen in einer verhältnismäfsig jugendlichen Figur zur Erscheinung kommen, wenn er immerhin älter als Oedipus zu denken ist. Er trägt kurzen Chiton und Mantel in lebhaften Farben, und der Umstand, dafs er in der ersten Scene von seiner Reise nach Delphi kommt, gestattet es, dafs er zuerst lorbeerbekränzt, mit einem Stabe in der Hand und einem im Nacken hängenden breitkrämpigen Filzhute (dem Petasos, s. Titelbild), auftritt. Der Mantel gibt in der aufgeregten Scene mit Oedipus (kurz vor Jokastes Auftreten) willkommene Gelegenheit, durch Heben, Umwerfen und Fallenlassen die Erregung des Gemütes widerzuspiegeln, wie denn überhaupt diese ganze Zankscene nicht ohne die lebhafteste Gestikulation gespielt werden sollte.

In einer ähnlichen Lage befindet sich eine Scene vorher der blinde Seher Teiresias, ein würdevoller Greis, mit weifsen Locken und weifsem Bart, sowie langem weifsem (aber ungegürtetem) Chiton und Mantel. Er ist anfangs wort-

karg und verschlossen, aber, vom Könige unverdient gereizt, ja mit beifsendem Spotte verwundet, wallt auch ihm das Blut auf, wenngleich selbst seinen heftigsten Verwünschungen jener Ton gedehnter Feierlichkeit innewohnt, der die Rede eines Mannes bezeichnet, dessen Schauen ganz nach innen gewandt ist. Dem Teiresias gewissermafsen verwandt, aber an Tiefe der Empfindung und Gröfse des Pathos weit hinter ihm zurückstehend, ist die kleine aber durch schlichte Herzlichkeit des Tones gewinnende Rolle des Hiereus, dessen äufsere Erscheinung dem Teiresias ungefähr entspricht; doch verlangt die Situation des Prologos einen Lorbeerkranz auf seinem Haupte.

Von den noch übrigen drei Figuren der Tragödie, sämtlich dem dienenden Stande angehörig, zeichnet sich nur der Exangelos, der Diener des Oedipus, durch eine pathetische Färbung der Rede aus. Man kann ihn sich jugendlich vorstellen im einfachen, kurzen Chiton mit Gürtel, (vgl. das Titelbild), und es wird seinem Stande angemessen sein, wenn sich seine Aufregung weniger in edlen, wohleinstudierten Bewegungen als in mehr naturalistischer Malerei all' der schauerlichen Vorgänge darstellt, die er in fast atemloser Hast vor dem erschrocknen Chore entwickelt. Trotzdem dürfte die Warnung grade hier am Platze sein, dafs der Schauspieler sich vor Übertreibungen, die ins Unschöne und Lächerliche fallen können, zu hüten hat. Auch der Therapon ist nicht ohne einen Anflug von Realismus gezeichnet, ein graubärtiger, etwas verkommener Alter in unscheinbarer, dunkler Kleidung. Sein Auftreten macht anfangs den Eindruck eines schwerfälligen, wenig entwickelten Geistes, der kaum auf die einfachsten, seine Vergangenheit betreffenden Fragen Rede stehen kann: er kann sich auf nichts mehr besinnen; es ist ja schon so lange her. Allein bald entdeckt der Zuschauer, dafs jene Unkenntnis nur eine Maske ist, die das Geheimnis des Herrschers und seiner Abkunft verdecken soll. Aber der Alte mag sich wenden wie er will: sobald der mit der Schärfe eines gereizten Wildes spähende Fürst

die Zeichensprache entdeckt, die der Greis hinter seinem Rücken mit dem Boten aus Korinth in Scene zu setzen sich anschickt, wirft er, getrieben durch die Angst vor Züchtigung, die Maske ab und läfst sich, wenn auch immer nur tropfenweise, mit Widerstreben das fürchterliche Geheimnis abringen, dessen Offenbarung einen der grofsartigsten Momente der ganzen Tragödie hervorbringt. Die gräfsliche Entdeckung wirkt aber um so einschneidender auf den Zuschauer, als der Fall des unglücklichen Opfers eigentlich durch zwei so wenig ideal angelegte Figuren herbeigeführt wird, wie den Therapon und den Boten aus Korinth. Der Realismus besonders, mit welchem diese letztere Figur von dem Dichter gezeichnet ist, steht fast einzig da in der Litteratur der antiken Tragödie, und sichert der Rolle, falls der Schauspieler nur einige Neigung zum Humor hat, einen unzweifelhaften Erfolg. Seine äufsere Erscheinung entspricht einem Manne niederen Ranges, doch dürfte Chiton und Mantel vielleicht in lebhafteren Farben sein, als bei dem Therapon; in der Hand trägt er einen Wanderstab, der dunkle Filzhut ist in den Nacken gesunken. Der Angelos ist freilich an Alter dem Therapon nahe stehend, aber seine geistige Betriebsamkeit hat ihn frisch erhalten. Er ist ein spekulativer Geist, der sich die Gelegenheit nicht entgehen läfst, um eines guten Trinkgeldes willen den weiten Weg von Korinth bis nach Theben zu Fufs zurückzulegen, und die Art, wie er es anstellt, seine Verkündigung möglichst pomphaft in Scene zu setzen, um nur ja seinen Zweck zu erreichen, ist höchst ergötzlich. Von dem Dichter aber mufs es gradezu als ein Meisterzug bezeichnet werden, so unmittelbar vor dem Eintritt der gräfslichen Katastrophe, die Stimmung der Zuschauer durch die humoristische Figur des Boten zu erheitern und durch diesen Kontrast eine neue Stufe für die Steigerung des dramatischen Effektes zu gewinnen.

4. Die stummen Personen der Bühne.

Der König Oedipus bedarf zu einer glänzenden Wirkung einer nicht unbedeutenden Zahl von Statisten. Schon während des ersten Auftrittes der Tragödie füllt sich die Bühne in einer Weise mit stummen Spielern, die nie verfehlen wird, ihre Anziehungskraft auf die schaulustige Zuhörerschaft auszuüben. Doch bleibt zu bedauern, dafs wir über die Inscenierung derartiger Aufzüge der antiken Bühne so mangelhaft unterrichtet sind, dafs wir dieselben aus dem Geiste unserer modernen Theater heraus zu rekonstruieren gezwungen sind; an der wirklichen Erscheinung dieser stummen Personen kann nach verschiedenen Versen des Dramas selbst gar nicht gezweifelt werden. Vor allem werden Kinder und Greise als Teilnehmer an dem zum Palaste des Oedipus sich hinbewegenden Zuge der Bittflehenden erwähnt, mit Lorbeerzweigen, denen man bekanntlich eine reinigende Kraft zuschrieb, geschmückt und dann an den Altären sich niederlassend, die vor dem Palaste des Königs angebracht sind. Je reicher dieser Zug sich gestaltet, desto mehr erhöht er den festlichen Glanz der ersten Scene; die Zahl der Teilnehmer des Zuges aber mufs sich natürlich nach der Gröfse der Bühne richten und darf mindestens den für die drei handelnden Personen des Prologos nötigen Raum nicht beeinträchtigen. Doch empfiehlt es sich, unter die Zahl von 24 Teilnehmern nicht herabzusteigen. Für die Anordnung eines derartigen Festzuges können wir eine ungefähre Vorstellung aus dem Parthenonfriese gewinnen. Wir entnehmen daraus nicht nur im allgemeinen das Princip der Ordnung und Gliederung, wie es äufserlich in die Hand von Festordnern und Zugführern gelegt ist, sondern erkennen auch das langsame, paarweise Schreiten besonders deutlich an dem Zuge der Mädchen. Geben wir demnach dem Zuge zwei Ordner, so könnte der erste von ihnen die Knaben und Jünglinge, der zweite die Mädchen und Priester anführen. Die Kleidung der Knaben und Jünglinge besteht

in Schuhwerk und kurzem, gegürteten Chiton; bei älteren Männern würde sich der malerisch umgeworfene Mantel empfehlen; bunte Farben seien vorherrschend, doch kann man auf reichere Verzierungen verzichten. Sämtliche Personen tragen einen Lorbeerkranz auf dem Haupte und, mit Ausnahme der Mädchen, auch Lorbeerzweige in der Linken, da die Rechte zur Begrüfsung des Königs frei sein mufs. Bei der Haartracht der Knaben und Jünglinge vermeide man unter allen Umständen den modernen Scheitel! Die Kleidung der Priester richtet sich nach der des oben genannten Hiereus. Die Mädchen tragen lange, weifse und darüber buntfarbige, gegürtete kürzere Chitone, die einige Verzierung an den Säumen recht wohl vertragen. Doch sei hier ein für allemal bemerkt, dafs die auf unsern Theatern für griechische Erscheinungen gradezu typisch gewordene, überaus geistlose s. g. Borte à la grecque der Phantasie irgend eines unbewanderten Schneiders entsprossen ist; unter den originalen Darstellungen griechischer Gewandfiguren wird man sie vergebens suchen. Wie schöpferisch auch auf dem Gebiete der Gewandornamentik die griechische Phantasie war, beweist vor allem deutlich der wohl nur in Nachahmung der Bühne so reiche Schmuck unzähliger Frauengestalten, wie sie die dunklen Gründe unteritalischer, rotfiguriger Vasenbilder beleben. Von den vier Mädchen des Volkszuges können zwei, als eigentliche Kanephoren, vergoldete, mit Blumen gefüllte Körbchen auf dem Haupte tragen, sie mit der Linken leicht anfassend, zwei andere vor sich vergoldete Schalen mit vergoldeten Opferbrötchen halten. Über jede Schale und jedes Körbchen ist eine mit den goldbefranzten Enden herabhängende, dunkelrote Binde gelegt, welche die Mädchen, bevor sie ihre Kuchen und Blumen auf die Altäre legen, an die Hermenschäfte der Götterbilder zu hängen haben. Durch diese Thätigkeit der Statisten wird dem Zuschauer der Zweck aller Geräte unbedingt klarer, als wenn er beim Beginne der Handlung blofs das starre Bild der im Hintergrunde sitzenden Thebaner sähe;

S. E. Lodge Aeschylus Agamemnon. the choral odes and lyric scenes set to music.
rezens. v. Abert Bph. 1908 Nr. 7.

Zur Schulaufführung der Taur. Iphigenie des Eurip.
NJb. 1905 II S. 346 ff.
von Joh. Olberg



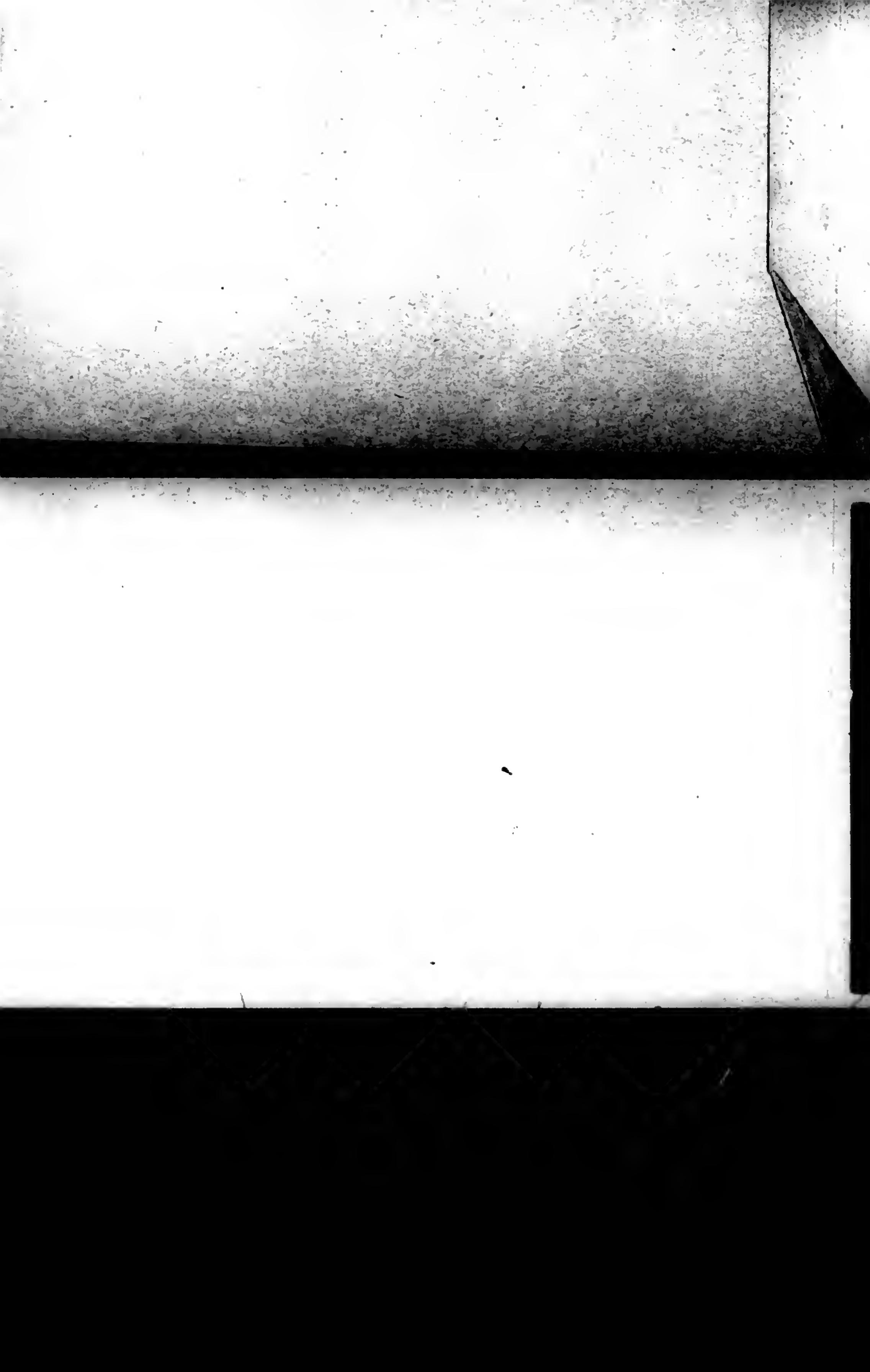
Das Notwendigste u. Härteste und die Hauptsache in der Musik ist das Tempo

Mozart

Aus H. Edw. [illegible] d. besten Art Musik [illegible] 1850 [illegible]

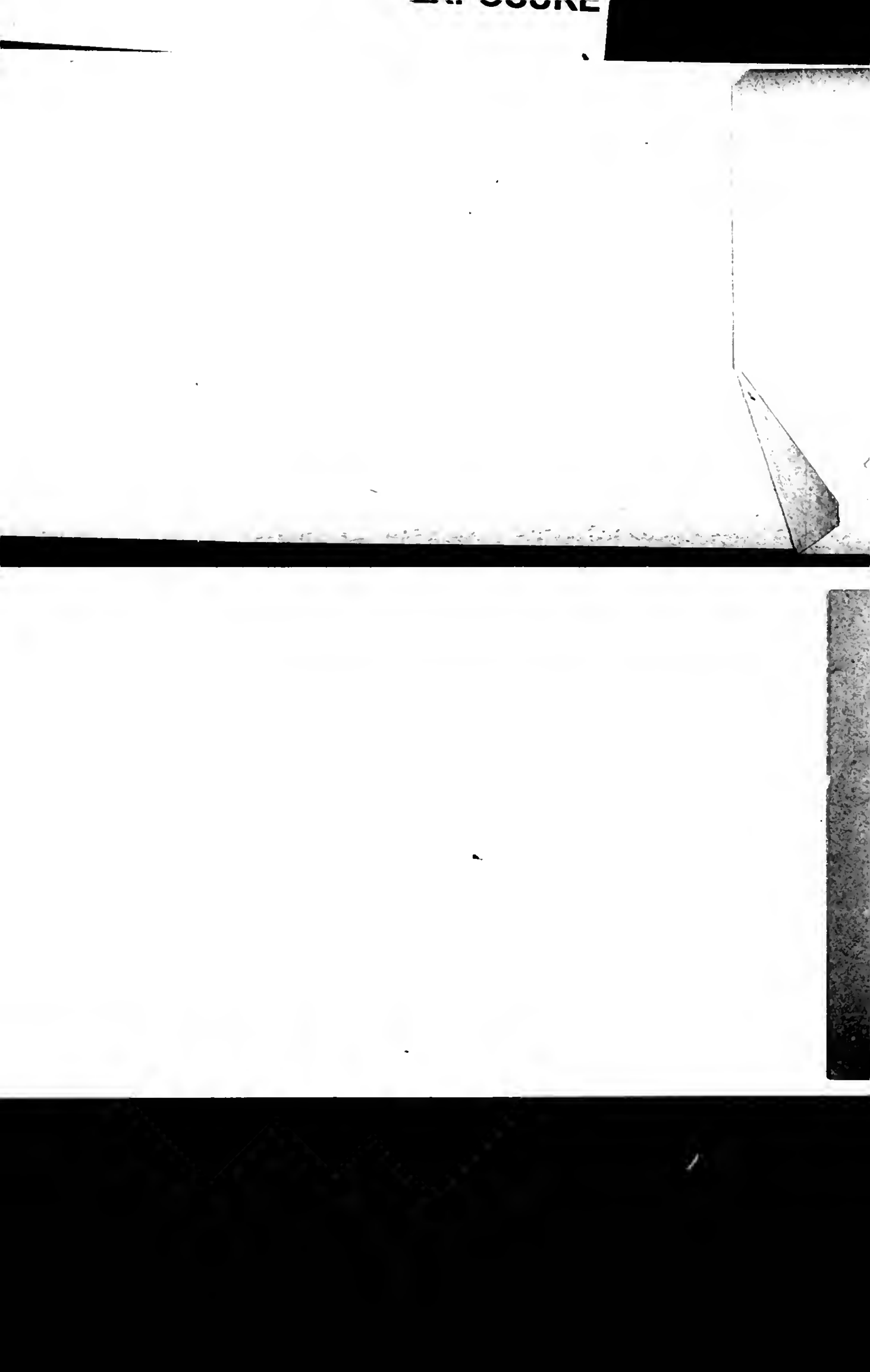
Aeschylus' Perser in Karlsruh Gymn. von Schülern aufgeführt. Musik von einem [illegible]

[illegible] 4 Febr. 1891



Aeschylus Perser verdeutscht u. m. Anm. zur Aufführung an Schulen v. H. Köchly
ed. K. Bartsch 2. Aufl. Heidelberg 1900
Winter. 1,50
vergl. Daheim in Westh. [illegible] 1900 Nr. 35!

Aufführung des Miles gloriosus in Königsberg; [illegible]
Friedrichs-Colleg 1892 (cf. Programm)
[illegible]. (Übersendung der Anstalt)



Aeschylus Perser verdeutscht [illegible] u. mit Anm. zur Aufführung an Schulen u. [illegible] bearb. vol. K. [illegible] 2. Aufl. Heidelberg 1900 Winter. 1,50

[illegible] Daheim [illegible] 35!

Aufführung des Miles gloriosus in ~~[illegible]~~ Königsberg, [illegible] Friedrichs-Colleg 1892 (J. Programm) durch Schüler. ([illegible] der Anstalt)



auch versteht es sich von selbst, dafs mit dem blofsen Aufzuge der Statisten die letzte Wirkung noch nicht erreicht ist, dafs vielmehr sämtliche Teilnehmer während der ganzen Scene ihren vollen Teil an der ganzen Handlung zu nehmen haben, der sich z. B. bei dem Nahen Kreons bis zu lebhaftester Bewegung zu steigern hat.

Unter allen in dieser Scene gegenwärtigen stummen Personen werden jedoch an zwei noch ganz besondere Anforderungen gestellt: es sind die beiden Speerträger, welche den König beständig begleiten, sein Nahen durch ihr Erscheinen im voraus verkünden und sämtliche Befehle desselben vollziehen. Es liegt auf der Hand, dafs sich nur kräftige Gestalten zu dieser Rolle eignen. Ihr Anzug besteht, abgesehen von einer angemessenen Fufsbekleidung, in einem kurzen, roten Chiton mit kurzen Ärmeln, ehernem Panzer mit herabhängenden Lederstreifen, und einem griechischen Helm mit grofsem roten Helmbusch. An der linken (nicht rechten) Seite kann ein kurzes Schwert in der Scheide hängen, die Linke trägt eine hohe Lanze mit blitzender Spitze, die beim Gehen geschultert, beim Stehen senkrecht auf den Boden gesetzt und dann mit der Hand festgehalten wird. Der Standpunkt dieser speertragenden Trabanten, deren künstlerisches Abbild man ungefähr in dem Krieger der Aristionstele zu suchen hat, ist rechts und links neben der Mittelthür des Palastes, so dafs der König durch sie hindurch schreitet, wenn er die Scene betritt, während sie dem Könige beim Hineingehen folgen. Sie haben an der Handlung, die letzte Scene ausgenommen, in keiner Weise durch Mienenspiel teilzunehmen, sondern sind nur dazu da, das Auftreten des Tyrannen feierlicher zu machen und pünktlich, auch auf den blofsen Wink, seiner Befehle gewärtig zu sein.

Dieser dem König zukommende Prunk findet sein Gegenbild im Gefolge der Königin. Denn auch Jokaste sollte, ähnlich wie Penelope bei Homer, nie ohne die Begleitung von mindestens zwei Jungfrauen den Palast verlassen. Dafs dieselben als stumme Zuschauer auch der

Zankscene zwischen Oedipus und Kreon beiwohnen, darf uns bei dem öffentlichen Charakter des antiken Lebens nicht befremden, doch wird es unter allen Umständen angemessener sein, wenn jene Mädchen sich auf den Wink der Königin wieder zurückziehen, sobald sich unmittelbar nach dem ersten Kommos das vertrauliche Zwiegespräch zwischen den Gatten entwickelt, und wenn Jokaste zum zweitenmal erscheint, bietet sich in dem Augenblicke, wo sie dem einen Mädchen (V. 948) befiehlt, den König herauszurufen, auch für die andere Begleiterin willkommene Gelegenheit, die Scene zu verlassen. Beide Dienerinnen sind gekleidet wie die im Prologos auftretenden Mädchen; im vierten Epeisodion hat das eine von ihnen eine Kanne und Schale zu halten und in letztere einzugiefsen, damit Jokaste, bevor sie zum Appollon betet, sich die Finger in dem Wasser netzen kann. Das andere Mädchen kann inzwischen aus einem Körbchen neue Blumen auf den Altar legen. Ist man in der Zahl der Personen etwas beschränkt, so genügt eine leichte Veränderung der Haartracht wie des Obergewandes, aus den Mädchen der ersten Scene die Dienerinnen Jokastes zu schaffen. Ohne Bedenken kann man aus dem Zuge des Prologos die zwei Knaben erwählen, welche den blinden Seher Teiresias mit ihren Händen geleiten, dann ehrfurchtsvoll hinter dem Greise stehen bleiben und nur an den Stellen, wo er sich zum Abgange anschickt, ihm dicht zur Seite treten und seine Arme unterstützen. Endlich gehören zu den stummen Personen noch die beiden unglücklichen Töchter des Königspaares, Antigone und Ismene, die man durch möglichst jugendliche Knaben darstellen lassen kann. Ihre Kleidung darf etwas reicher sein, als die der übrigen Mädchen, und durch das Haar kann sich als Zeichen ihrer vornehmen Geburt ein goldnes Band ziehen.

5. Die Musik.

So wenig wir auch über die griechische Musik wissen, so steht doch so viel fest, dafs die antike Tragödie keine

Oper in unserm Sinne war, und sich demnach die Musik dem gesprochnen Worte der dramatischen Handlung vollkommen unterordnete. Diese Forderung wird aber um so dringender, je komplizierter unsre orchestrale Begleitung der griechischen gegenüber ist, deren Simplicität unserm verwöhnten Geschmacke wohl kaum hervorragenden Genufs zu bieten imstande wäre. Diese Forderung bestimmt ferner äufserlich wie innerlich die Stellung und Behandlung des Orchesters, welches die Oedipusmusik auszuführen hat. Wenn im griechischen Theater der Flötenbläser mit dem Chore zugleich seinen Einzug hielt, so wurde seine Erscheinung unbedingt dem ganzen Bilde künstlerisch eingeordnet. Davon kann jedoch bei uns gar keine Rede sein, und schon aus diesem Grunde empfiehlt sich die oben vorgeschlagene Abtrennung eines Raumes seitwärts von der Orchestra für die Unterbringung der Streichmusik wie des Klavierspielers. Dem Auge des Zuschauers ist dann das ganze prosaisch-mechanische Getriebe des Orchesterkörpers entzogen, und die Tonmasse kann auch die Rede des Schauspielers nicht mehr erdrücken. Immerhin aber wird es gut sein, wenn nicht blofs dem Dirigenten des Orchesters, sondern in beschränkter Weise auch den einzelnen Musikern ein Ausblick nach der Bühne frei bleibt. Dafs der Dirigent mit seinem Stabe nicht nur die Deklamation des Chors beherrschen, sondern auch mit den Schauspielern der Bühne in geistiger Berührung stehen mufs, ist für die Kommoi und Chorpartieen um so selbstverständlicher, da die Rolle des Dirigenten doch meist mit der eines „Chorodidaskalos" zusammenfallen wird.

Jene Forderung der Unterordnung der Musik bestimmt endlich auch die Art und Weise ihrer Ausführung. Da, wo die Musik das stumme Spiel der Bühne und Orchestra, wie in dem Volksaufzuge des Prologos oder bei den orchestischen Bewegungen des Chors, zu illustrieren hat, mag sie allen ihr zustehenden Glanz entfalten; sobald aber, wie z. B. in den beiden Kommoi, das gesprochene Wort ertönt, ist ihre Klang-

fülle soweit zu dämpfen, dafs sie in keiner Weise das Verständnis der Deklamation behindert. Bei der Instrumentation ist übrigens darauf schon in sofern Rücksicht genommen, als die Kommatischen Partieen fast nur durch ein einzelnes Streichinstrument und eine möglichst einfache Klavierbegleitung unterstützt werden. Über die rhythmische Verbindung des Wortes mit der Musik gibt die Partitur hinreichend Aufschlufs. Wo sich die, übrigens immer in der Klanghöhe der begleitenden Melodie schwebende Deklamation, zum Gesangstone zu erheben hat, mufs dem Gefühle des Schauspielers überlassen bleiben. Vor allem eignet sich der zweite Kommos dazu, und zwar stets an den Stellen, wo die orchestrale Begleitung auch zugleich der rhythmischen Gestaltung des Verses am engsten sich anschliefst. Unter allen Umständen aber mufs darauf geachtet werden, dafs der Übergang vom Sprech- in den Gesangston möglichst ungezwungen erfolge, und die ganze Darstellung wie ein aus der inneren Erregung des Spielers sich von selbst ergebende, keine künstlich gemachte erscheine. Was endlich die Besetzung des Orchesters selbst anlangt, so darf nicht verschwiegen werden, dafs an das Klavier verhältnismäfsig hohe Ansprüche gestellt werden. Es wäre sogar nicht unthunlich, wenn der Dirigent selber die Führung am Klaviere übernähme; mindestens mufs der Klavierspieler des Griechischen mächtig sein. Für die tieferen Streichinstrumente genügt eine doppelte Besetzung, dagegen können beide Violinen eine vierfache Besetzung recht gut vertragen. Die Sologeige endlich stellt im graziösen Vortrage des Jokastemotivs schon etwas höhere Ansprüche an den Spieler, als sie vielleicht ein musikalischer Orchesterhandwerker gewöhnlichen Schlages zu erfüllen imstande ist.

II. Der Gang der Handlung.

1. Prologos.

Sobald das Oedipusmotiv des Vorspiels zum letztenmal ertönt und die beiden Speerträger des Königs sich neben dem Haupteingange aufgestellt haben, tritt (im fünftletzten Takte) Oedipus aus dem Palast, würdevoll und grüſsend in den Kreis des gleichfalls grüſsenden*) Volkes vorschreitend. Der Ton seiner Rede ist ernst, herablassend und läſst (V. 8) hohes Selbstgefühl durchblicken. Nach den einleitenden Worten (V. 8) tritt eine kurze Pause ein; wie der König musternd im Kreise umherschaut, erblickt er den Hiereus, welcher (V. 14) nun von rechts etwas gegen den Fürsten vortritt und mit sich steigerndem, immer wärmer werdendem Pathos, mit dann und wann flehend erhobenen Händen sein Anliegen vorbringt. Die Erwähnung des Hades (V. 30) gibt seinen Worten eine düstere Färbung; er blickt eine Weile traurig zu Boden und fährt dann, zum Könige gewandt, als ob ihm ein neuer Gedanke komme, fort. Die Erwähnung der ersten Heldenthat des jugendlichen Oedipus (V. 35) ist halb zu diesem, halb zum Volke hin gesprochen und erregt unter letzterem von neuem den Ausdruck der Bewunderung, die sich durch bedeutsame Blicke und Hand-

*) Der Gestus des Grüſsens, das homerische χερσὶν ἀσπάζεσθαι, besteht aus einem leichten Erheben der Rechten zu der begrüſsten Person hin, welcher der Rücken der Hand zugekehrt bleibt.

bewegungen kundgibt. Die Rede des Hiereus wird von da an noch zuversichtlicher und pathetischer, das Sentenziöse (V. 44 f. und 56 f.) markiert sich noch bestimmter als vorher. Oedipus hört mit innerer Befriedigung dem Sprecher zu; nach einer Pause ergreift er (V. 58) das Wort mit tiefer Empfindung, aber immer im Vollgefühle seiner Überlegenheit: er wird schon für alles sorgen, und geschlafen hat er wahrlich nicht, wie er (V. 65) mit freundlichem Lächeln dem Hiereus zusichert, wo die Not des Volkes auch ihm sich so fühlbar macht. Ja, er bemerkt mit einiger Verwunderung, dafs seine Sendung Kreons noch keinen Erfolg gehabt hat (V. 73). Da tritt (V. 75) hinter seinem Rücken aus der Menge einer zum Hiereus heran und bedeutet ihn, in die linken Kulissen weisend, dafs Kreon naht. Auch das übrige Volk wird allmählich aufmerksam und teilt sich freudig aufgeregt die Wahrnehmung mit. Der Priester nähert sich nun (V. 78) selbst dem Könige, und beide schauen, nachdem Oedipus sich betend*) (V. 80) zum Apollon gewandt hat, gespannt in die linke Kulisse. So wie der König den Schwager erblickt, ruft er ihm schon aus der Ferne, in Absätzen das *ἄναξ, ἐμὸν κήδευμα* zu; bei *παῖ Μενοικέως* tritt Kreon schnell aus der linken Kulisse heraus und wird vom Könige mit Handschlag freudig begrüfst. Auch Kreon ist freudig erregt durch seine Botschaft wie den Anblick der Menge; dennoch frägt er (V. 91) den König leise, ob sich die Mitteilung für alle eigne, und als ihn dieser mit einer gewissen Emphase beruhigt, schickt sich Kreon an zu berichten, was er erlebt hat; er tritt dabei etwas vor, Oedipus folgt ihm seitwärts, rechts steht der Priester, im Hintergrunde bildet sich ein Kreis von Zuhörern. Was Kreon meldet, interessiert alle, die Erwähnung der Sphinx aber (V. 130) erweckt auf dem Gesichte des

*) Der Gestus des Betens besteht darin, dafs man, mit aufwärts blickendem Antlitze, beide Arme mit aufwärts gekehrten Handflächen erhebt.

Oedipus ein stolzes Lächeln. Er tritt (V. 132) nun selbstbewufst hervor und spricht mit pathetischem Selbstgefühle aus, wie er über die Situation denkt: Das Volk mag sich beruhigen; die Kinder heifst er (V. 142) aufstehen und ihre Zweige erheben, für die Speerträger genügt ein kurzer Wink (V. 144), sich rechts zu entfernen und die Geronten einzuladen. Der Priester winkt darauf seinerseits die Kinder heran und, nachdem er mit hocherhobenen Händen (V. 149 f.) inbrünstig zum Phoibos gebetet, tritt er zurück, um sich in den Zug einzureihen, der, von den beiden Ordnern geführt, in grofsem Bogen dem Könige nahend und ihn begrüfsend, die Bühne umwandelt und rechts abgeht. Der König und Kreon blicken dem sich allmählich entfernenden Zuge mit Teilnahme nach, bis er ihren Blicken ganz entschwunden ist. Dann schreitet Oedipus zur Thür des Palastes und lädt den Schwager ein, ihm zu folgen.

2. Parodos.

Der Einzug des Chors wird im voraus durch die Rückkehr der beiden Speerträger gemeldet, welche beim Beginne des As-dursatzes aus der rechten Kulisse heraustreten und in den Palast gehen. Acht Takte später erscheint *στοῖχος γ′*, noch acht Takte später *στοῖχος β′*, ebenfalls in Stasimonstellung tretend, aber den Rücken dem Zuschauer zukehrend und die bereits anwesenden Choreuten begrüfsend. Wiederum acht Takte später tritt *στοῖχος α′* auf und stellt sich ganz wie *στ. β′* auf. Nachdem alle versammelt, erhebt der Koryphaios seinen Stab, worauf sich die Stoichoi *α′* und *β′* umwenden. Alle Choreuten erheben die Rechte im Gebetsgestus und deklamieren, nach oben blickend, die erste Strophe (V. 151—158). Die Gegenstrophe (V. 159—166) kann dem Koryphaios gegeben werden; dann lösen sich in den folgenden vier Strophen nacheinander der Parastates *α′* mit *β′* und der Tritostates *α′* mit *β′* ab. Die Deklamation mufs durchweg klangvoll und pathetisch sein, doch mit mannigfachen Schattierungen des Ausdrucks: während

der Koryphaios grofs und feierlich anhebt, beginnt der Parastates α′ mit schmerzlicher Leidenschaft, und Parastates β′ erwidert ihm, etwas vortretend, mit düsterer Klage, die (V. 182) bei der Schilderung der um die Altäre liegenden Mütter, von einer malenden Geste unterstützt, ergreifend wirken mufs. Dagegen schlägt Tritostates α′ einen leidenschaftlichen Ton an, der sich bei dem *φθίσον* (V. 202) bis zur Heftigkeit steigert. Sobald Tritostates β′, gleichfalls mit einiger Erregung, beginnt, treten die Speerträger aus dem Palaste und nehmen ihre Aufstellung zu beiden Seiten der Thür. Ihnen folgen unmittelbar Oedipus und Kreon. Nach kurzem stummem Spiel der Wechselrede entfernt sich Kreon nach rechts, und Oedipus (mit Scepter) hört mit Ruhe dem Gebete des Tritostates zu. Sobald dieser geendet, wendet sich der Koryphaios nach der Bühne, erblickt den König und erhebt seinen Stab, worauf der Chor, ehrfurchtsvoll den Fürsten begrüfsend, in zwei Halbchöre auseinandertritt. Der Koryphaios steht der Bühne am nächsten, ungefähr in der Mitte und wendet, wie alle andern Choreuten, sein Gesicht der Bühne zu.

3. Erstes Epeisodion.

Nun tritt der König selbst hervor (V. 216) und hält seine Rede, sehr bestimmt und klar, mit vielen Absätzen, welche den logischen Fortschritt der Gedanken markieren. Die Choreuten hören mit Spannung zu und tauschen dann und wann in stummen, mafsvollen Geberden ihre Ansicht über des Königs Gedanken aus. In der sich an die Rede anschliefsenden Beratung zwischen Chor und König erhält der Koryphaios die vier ersten Verse 276—279, Parastates α′ V. 282, 284—286 und Parastates β′ V. 290, 292, 294 und 295. Die Fruchtlosigkeit der Beratung bereitet innerlich auf das Erscheinen des Teiresias vor, den der Koryphaios schon V. 296 bemerkt. Sowie der Seher (V. 300), von zwei Knaben begleitet, von rechts her aus der ersten

Kulisse aufgetreten ist, eilt ihm Oedipus freundlich entgegen, seinen Arm berührend, um ihn sanft vorwärts zu geleiten, während die Knaben ihn loslassen. Teiresias aber macht eine schmerzlich abwehrende Bewegung, so dafs Oedipus wieder etwas nach links zurücktritt. Seine Rede bleibt nichtsdestoweniger eindringlich freundlich; auch nach der im düstersten Tone gehaltenen Antwort des Sehers entgegnet Oedipus zuerst noch einmal verwundert (V. 319), dann (V. 322) wieder begütigend und freundlich und endlich (V. 326) ernst und dringend. Aber wie Teiresias, das *πάντες* wiederaufnehmend, schnell einfällt und sehr bestimmt, das, was er schon mehrmals angedeutet, nun noch einmal zurückweist, entsteht (V. 330) eine Pause; Oedipus blickt in höchster Verwunderung den Chor an und wendet sich dann mit einer gewissen Gereiztheit zu dem Alten. Damit ist der Zwiespalt erklärt: Teiresias scheut sich nun nicht mehr, auf das allerbestimmteste, mit einiger Heftigkeit, dem Könige zu erwidern, und es ist völlig erklärlich, wenn der Monarch sehr heftig aufbrausend (V. 334) das erste herbe Schmähwort dem Greise entgegenwirft, ein Schmähwort, das er freilich in den Worten *καὶ γὰρ - ὀργάνειας* vor dem Chore entschuldigen möchte, das aber doch in dem spannenden Dialoge als der Keim betrachtet werden kann, aus dem heraus die tragische Verwickelung wächst. Denn von nun an ist jede Vermittlung zwischen den beiden unmöglich geworden. Der Alte entgegnet mit überlegener Ruhe (V. 341), der jugendliche König schlägt einen befehlenden Ton an (V. 342), und als jener (V. 344) sich nicht scheut seine Mifsachtung der königlichen Autorität auszudrücken, da ist auch für die Leidenschaft des Königs keine Schranke mehr vorhanden. Wild aufbrausend und drohend tritt er vor den Seher, die Vorwürfe ganz schnell, so als ob er sich selbst in die Wut hineinredete, gleichsam unbedacht entgegenschleudernd; das erschrockene Zurückweichen des Alten und sein sich entsetzt zurückneigendes Antlitz ist dem König eine wahre Augenweide, der mit gedehntem Hohne mit nach

vorn sich vorneigendem Oberkörper fast in jedem Worte dem Greise einen neuen Schlag zu versetzen sucht. Erst als Teiresias nach langer Pause, in der er seiner Aufregung Herr zu werden sucht, nach dem langgedehnten, mit fast erstickter Stimme hervorgepreſsten ἄληθες (V. 350) seine schauerliche Verwünschung in düsterem Prophetentone verkündet, blickt ihn Oedipus wild aufgeregt an; aber damit hat auch sein Zorn den Höhepunkt erreicht; es fehlt ihm jeder Maſsstab zur richtigen Beurteilung des Greises, er hat nur noch überlegene Verachtung und Hohn für den ihm wie wahnwitzig Erscheinenden übrig; in sein Wissen setzt er spöttischen Zweifel (V. 357). Mag der Seher schwatzen, was er will (V. 365), der König wendet sich mit Verachtung ab; aber gleichwohl zwingt ihn ein gewisses Etwas immer wieder auf seine Rede zu hören. Bei dem Worte Ἀπόλλων (V. 377) durchzuckt ihn ein neuer Gedanke: sollte Teiresias mit Kreon falsches Spiel gegen ihn spielen? Er geht auf Teiresias zu, berührt mit gleichsam höhnischer Vertraulichkeit dessen rechte Schulter, blickt ihn scharf an, als habe er ihn bei einer Lüge ertappt und richtet an ihn mit listiger Bitterkeit die Frage V. 378. Teiresias weicht würdevoll mit abwehrender Hand zurück und der König, der meint, daſs der Alte nur aus Verstocktheit die Wahrheit nicht gestehen will, redet nun mit Aufregung zum Chor, indem er bis an den Rand der Bühne vortritt und mit lebhafter Gestikulation seinem Unmute Luft macht, bald mit bitterer Ironie auf den vorher fortgegangenen Kreon (V, 385), bald auf den anwesenden Teiresias (V. 390) weisend. Wie erbärmlich erscheint ihm doch das kleinliche Ränkespiel der beiden, wenn er an seine Thaten denkt, die ihn (V. 396) mit freudigstem Selbstgefühle erfüllen. Der bescheiden mahnenden Entgegnung des Koryphaios (V. 404 ff.) hört er ruhig zu; dann bleibt er mit verschränkten Armen links stehen, nur dann und wann über die Schulter einen verächtlichen Blick auf Teiresias werfend. Dieser erwidert scharf aber in düsterem Tone. Bei V. 429 braust der

König noch einmal auf, den Seher gleichsam hinausweisend, besonders das σχολῇ (V. 435) mit fast lachendem Hohne ihm entgegenwerfend, so dafs sich nun Teiresias zum Gehen wendet. Aber bei der Erwähnung der Eltern (V. 436) wird Oedipus wieder aufmerksam, geht dem Seher hastig einige Schritte nach, die Linke ausstreckend, als ob er ihn zum Bleiben zwingen wolle; und richtet in befehlendem Tone die Frage V. 437 an ihn. Auf die feierlich düstere Antwort des Propheten wendet er sich jedoch mit Unwillen ab, schreitet mit verschränkten Armen nach dem Hintergrund und wendet dem Seher fast den Rücken zu; bei der Erwähnung des ὁμόςπορός τε καὶ φονεύς (V. 459) hat er auch den letzten Rest von Geduld, dem Alten zuzuhören, verloren; mit einem Gestus der Verachtung gegen Teiresias schickt er sich an, in den Palast zu gehen. Während ihm die Speerträger folgen, ruft ihm der Seher die letzten Worte nach; dann geht auch er, auf die Knaben gestützt, rechts ab.

4. Erstes Stasimon.

Unter den Choreuten hat die Scene, welche sich soeben abgespielt hat, die höchste Bestürzung und Aufregung hervorgerufen; ist doch die heilige Person des geliebten Fürsten dem schlimmsten Verdachte preisgegeben. Sowie die schnell nach V. 462 einfallende Musik das Oedipusmotiv intonirt, treten die Halbchöre in einen nach dem Zuschauerraum offnen Halbkreis, lebhaft gestikulierend zusammen. Erst bei dem Mittelsatze (Es-dur) legt sich die Aufregung; der an der rechten Spitze des Halbkreises stehende Tritostates β′ beginnt am Rande der Orchestra dieselbe nach rechts hin zu umwandeln; ihm folgen sämtliche Choreuten des ersten, dann die des zweiten und dritten Stoichos, und zwar in der Aufeinanderfolge, wie sie in Stasimonstellung nebeneinander stehen. Sobald der Tritostates β′ wieder an seinen Ausgangspunkt gelangt ist, bleibt er stehen, und die ihm folgenden Choreuten nehmen, einer nach dem andern, die ihnen

zukommenden Plätze der Stasimonstellung ein. Der Grad der Schnelligkeit des Schreitens wie die Gröfse des zu durchschreitenden Raumes wird durch den Umstand bedingt, dafs beim Schlusse des Orchestersatzes die Stasimonstellung erreicht sein mufs, und die Deklamation des ersten Stasimon sofort beginnen kann. Dasselbe verteilt sich ungezwungen so unter die 4 Choreuten der ersten Reihe, dafs Str. α' vom Tritostates β', Gegenstrophe α' vom Tritostates β', Strophe β' vom Parastates α', und Gegenstrophe β' vom Parastates β' vorgetragen wird. Doch ist es von besonderer Wirkung, wenn die vier letzten Zeilen von Strophe und Gegenstrophe α' vom Gesamtchor vorgetragen werden (V. 469—472 und V. 479—482).

5. Zweites Epeisodion.

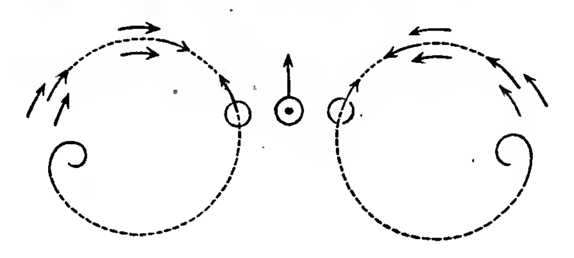
Die Betrachtung des Chors wird sozusagen abgeschnitten durch Kreon, welcher aufgeregt von rechts her erscheint und sich sofort zum Chore wendet. Dieser tritt in Halbchorstellung auseinander, die Rechte zum Grufse erhebend. Der Koryphaios hat aber kaum Zeit, den Aufgeregten zu besänftigen, als bei V. 530 der Fürst, dem die Speerträger unmittelbar voraufgehen, in der Thür des Palastes sichtbar wird. Er schreitet mit verschränkten Armen, nachdenklich und finster auf den Boden blickend, vor; erst bei einer leichten Bewegung des einen Schritt zur Seite tretenden Kreon wird er diesen gewahr, blickt ihn von oben bis unten an und kann nur mit Mühe seine innere Erregung beherrschen; seine Rede zeugt durchweg teils von schneidender Kälte, teils von grofser Gereiztheit, wie sie sich z. B. in den auch im Tone Kreon nachgesprochenen Worten (V. 549 f.) geltend macht. Die verständige Entgegnung Kreons zwingt indessen den König (V. 555) für den Augenblick auch einen ruhigeren Ton anzuschlagen. Nach einer Pause richtet er, Kreon scharf prüfend, die verfängliche Frage an ihn, ob er den Seher — eine verächtliche Gebärde deutet auf den

soeben Fortgegangenen — holen zu lassen riet. Kreon erwidert völlig unbefangen, so dafs Oedipus nicht umhin kann, wenn auch mit höhnischer Verachtung (V. 576), für eine Weile auch Kreon das Recht des Inquirierens zu überlassen. Aber während dieser immer unbefangener und siegesgewisser seine Verteidigung weiter führt, kocht es innerlich in dem ganz links mit verschränkten Armen dastehenden König; sein Entschlufs, Kreon dem Tode zu überliefern, scheint gefafst, und die an den Koryphaios gerichtete Bemerkung (V. 618 ff.) nur eine verhüllte Art des Todesurteils zu sein. Bei dem wilden Ausdrucke seines Gesichtes stutzt Kreon zwar (V. 622), aber ist immer noch unbefangen. Erst die direkte Verkündigung des Todesurteils (V. 623) macht wie ein Blitz für alle das Schauerliche der Situation klar. Auf einen Wink des Tyrannen eilen die beiden Speerträger mit vorgehaltenen Lanzen nach rechts an die Kulisse und versperren so Kreon den Ausweg. Dieser läfst mit der Gebärde des höchsten Schreckens den Mantel fallen. In atemloser Hast sucht er gegen den Befehl des Königs sich zu verteidigen; die Wechselreden folgen sich im schnellsten Tempo und erreichen einen solchen Grad von Heftigkeit, dafs bei den gleichsam wie verzweifelnd zum Chore ausgerufenen Worten des Oedipus ὦ πόλις, πόλις (V. 629) Jokaste erschrocken aus der Thür des Palastes tritt. Der Koryphaios bemerkt sie zuerst und sucht die Streitenden zu begütigen; die Königin, der zwei Dienerinnen gefolgt sind, nähert sich und spricht, eine flehentlich beruhigende Geberde bald zu Oedipus, bald zu Kreon hin machend, zu beiden. Mit anmutiger Bitte sucht sie (V. 637) den ersteren zum Verlassen des Platzes zu bewegen, und da dieser trotzig verharrt, versucht sie ihr Heil bei Kreon. Dieser vermag kaum seine Aufregung zu bemeistern und spricht sehr schnell, Oedipus jetzt mit kalter Überlegenheit. Nach der erneuten Vorstellung Jokastes fällt die Musik ein (V. 648).

6. Erster Kommos.

Über die Art, wie die Deklamation sich der Musik anzuschliefsen hat, ist schon oben einiges bemerkt worden, der Rhythmus der Worte ist in der Partitur verzeichnet, nicht minder Bewegung und Gestikulation der Schauspieler, soweit sie in einem inneren Zusammenhange mit der Musik steht. Es erübrigt daher nur noch über die Schlufspantomime des Chors wie den die beiden Strophen des Kommos trennenden, kurzen Dialog einiges zu bemerken. Kaum hat Oedipus (V. 669), wenn auch nach einer Pause des inneren Kampfes sich zur Zurücknahme seines Todesbefehls bewegen lassen, da atmet Jokaste freudig auf und sendet einen dankbaren Blick dem Gatten zu. Sie hat erreicht, was sie begehrt, aber auch Oedipus ist an der äufsersten Grenze der Nachgiebigkeit angelangt: eine nochmalige Bemerkung Kreons (V. 673 ff.) schneidet er heftig ab, so dafs dem unschuldig Verurteilten keine Wahl mehr bleibt, und er sich rechts mit einem schmerzlichen Blick auf Jokaste entfernt. Diese eilt ihm mitleidsvoll noch einige Schritte nach, als ob sie ihn zurückhalten könnte; aber auch sie mufs sich fügen und verhüllt sich schmerzlich das Haupt, während Oedipus, ganz links stehend, in finsteres Nachdenken versunken ist. Erst Takt 7 der Musik zur Gegenstrophe nähert sich ihm Jokaste von neuem mit schmeichelnder Gebärde, und das Spiel der ersten Strophe hebt mit einigen Varianten von neuem an. Mit dem Nachspiel beginnt die Pantomime des Chors. Während Jokaste sich dem Gatten zutraulich nähert und den linken Arm auf seine Schulter legt, sucht der Chor, feierlich heranschreitend und grüfsend, dem Herrscher seine Ergebenheit zu beteuern. Der Koryphaios eröffnet diese Bewegung, indem er in die Mitte der Orchestra tritt und die Halbchöre von beiden Seiten heranwinkt. So schreiten zunächst der eine Parastates, dann zwei Gruppen von je drei Choreuten im Halbkreise dem Mittelpunkte der Orchestra zu und verharren hier, wo sie dem Fürsten am nächsten, einen Augen-

blick, die Hand zum Grufse gegen ihn ausstreckend. Ein zweiter nach dem Zuschauer zu gezogener Halbkreis führt dann die Choreuten wieder in ihre Halbchorstellung zurück, wie es die folgende Figur veranschaulicht:



7. Drittes Epeisodion.

Schon während der letzten Chorbewegung ist es Jokaste gelungen, den König sanft nach links hinüberzuführen, wo beide auf die einladende Geberde der Fürstin hin, auf einer Bank Platz nehmen. Das Zwiegespräch der Gatten beginnt hier in gedämpftem Tone; Oedipus folgt zunächst willig dem Gedankengange der einen anmutigen Plauderton anschlagenden Jokaste, der an nichts mehr gelegen ist, als auch den König in eine Stimmung sorgloser Leichtlebigkeit einzuwiegen. Aber ihr Versuch schlägt fehl; denn kaum ist ihren Lippen das bedeutungsvolle Wort *ἐν τριπλαῖς ἁμαξιτοῖς* (V. 716) entschlüpft, da tauchen in Oedipus' Seele wunderbare Erinnerungen auf. Jokastes Erzählung hört er gleichsam nur mit halbem Ohre zu und versinkt dabei so in Gedanken, dafs, nachdem Jokaste ihre Rede beendet (V. 725), eine Pause entsteht; sie blickt den Gatten fragend an und berührt, da keine Antwort erfolgt, leicht seine Hand. Nun erwacht Oedipus aus seinem Nachdenken, aber sein Blick wird immer ernster; er frägt schnell und ist sehr gespannt auf jede neue Auskunft, die Jokaste geben kann, während diese unbefangen, fast heiter antwortet. Die Erwähnung der Zeit, in welcher Laios ermordet ward, erschreckt ihn von neuem (V. 736 f.). Schnell erhebt er sich und spricht mit

geheimem Schauder, sein Antlitz von Jokaste abwendend, seine Empfindung (V. 738) aus. Jokaste erhebt sich nun gleichfalls und frägt mit freundlicher Besorgnis (V. 739), Oedipus dringt seinerseits hastig in die Gattin, ihr das Äußsere des Laios zu beschreiben, und diese willfahrt ihm, indem sie langsam, gleichsam sich besinnend, den König von Kopf bis zu Füßsen mustert (V. 742 f.). Nun ertönt zum erstenmal aus dem Munde des Königs laute Klage (V. 744 f.), die unter den mit immer gröſserer Spannung folgenden Choreuten eine lebhafte Bewegung hervorruft. Aber noch ist Hoffnung für Oedipus vorhanden, und er frägt schnell (V. 750) nach der Art, wie Laios die Reise unternommen. Auf die für ihn so bedeutungsvolle Antwort Jokastes spricht er mit unterdrücktem Schmerze zu sich selbst die Worte (V. 754), *αἰαῖ, τάδ' ἤδη διαφανῆ*, um dann von neuem mit steigender Hast die Lösung des quälenden Rätsels zu erforschen. Dem so erregten Gemüte muſs die ruhig sanfte Zusprache der Gattin wohlthun, und gern ergreift Oedipus die Gelegenheit (V. 771), ihr sein ganzes Herz auszuschütten. Die im Hintergrunde stehenden Dienerinnen haben sich inzwischen auf einen Wink der Königin entfernt. Die schöne Erzählung des Fürsten beginnt etwas gefaſster, ruhiger und wird erst im Verlaufe lebhafter. Bei der Beschreibung der Ermordung des Laios schildern die malenden Gesten den Hergang, das Begegnen des Wagens, das Treiben aus dem Wege, das Schlagen und Stürzen (V. 804 ff.) mit handgreiflicher Deutlichkeit. Aber kaum hat Oedipus die Erinnerung an das Geschehene erneuert, da kommt ihm mit den Worten *εἰ δὲ τῷ* (V. 813) der mit geheimnisvoller Angst zu Jokaste geäuſserte Gedanke, daſs er ja dem grausigsten Unheil entgegengehe. Mit lauter schmerzlicher Klage (V. 830) und hoch zum Himmel erhobenen Händen bittet er die Götter, noch einmal das Gräſsliche von ihm abzuwehren, und Jokaste schlieſst (nach V. 833) den Aufgeregten, von Teilnahme ergriffen, für einen Augenblick in ihre Arme. Eine lange Pause kennzeichnet die tiefe Er-

griffenheit aller, und erst nach einem stummen Spiel der Wechselrede zwischen den Choreuten tritt der Koryphaios (V. 834) hervor, dem Fürsten neue Hoffnung einzuflöſsen. Die besonnene Zusprache wirkt: Oedipus rafft sich auf, er beginnt nun Zuversicht in das Erscheinen des alten Dieners zu setzen, und Jokaste, die günstige Gelegenheit ergreifend, versucht mit freundlicher Lebhaftigkeit die Besorgnisse des Königs völlig zu zerstreuen (V. 848—858). Indem sie ihren linken Arm um den Nacken des Gatten schlingt, geleitet sie ihn mit freundlichem Lächeln durch die Mittelthür in den Palast (V. 861).

8. Zweites Stasimon.

Kaum sind Oedipus und Jokaste verschwunden, da winkt der Koryphaios die Halbchöre zur Stasimonstellung heran. Bei dem erschütternden Charakter der vorhergegangenen Scene ruht tiefsinniger Ernst in den Betrachtungen der vier Choreuten der ersten Reihe, welche sich in die Deklamation des zweiten Stasimon teilen. Parastates α′ erhält Strophe α′, Parastates β′ Antistrophe α′, Tritostates α′ Strophe β′ und Tritostates β′ Antistrophe β′. Doch läſst sich eine gewisse Mannigfaltigkeit in den durchweg von feierlichem Ernste getragenen Gesang bringen, wenn bei den Versen 871 und 881 der ganze Chor gleichsam bekräftigend einfällt, und die Verse 889—896 und 902—910 dem Koryphaios zuerteilt werden. Unmittelbar nach seinen letzten schmerzlichen Worten *ἔρρει δὲ τὰ θεῖα* fällt die Musik ein, den selischen Zustand der Königin schildernd, und die Choreuten treten in malerische Gruppen zusammen, gleichsam die Gedanken des Stasimon im stummen Gespräche miteinander fortsetzend, bis bei dem vorletzten Takte der Musik Jokaste, von zwei Dienerinnen gefolgt, aus der Mittelthür heraustritt.

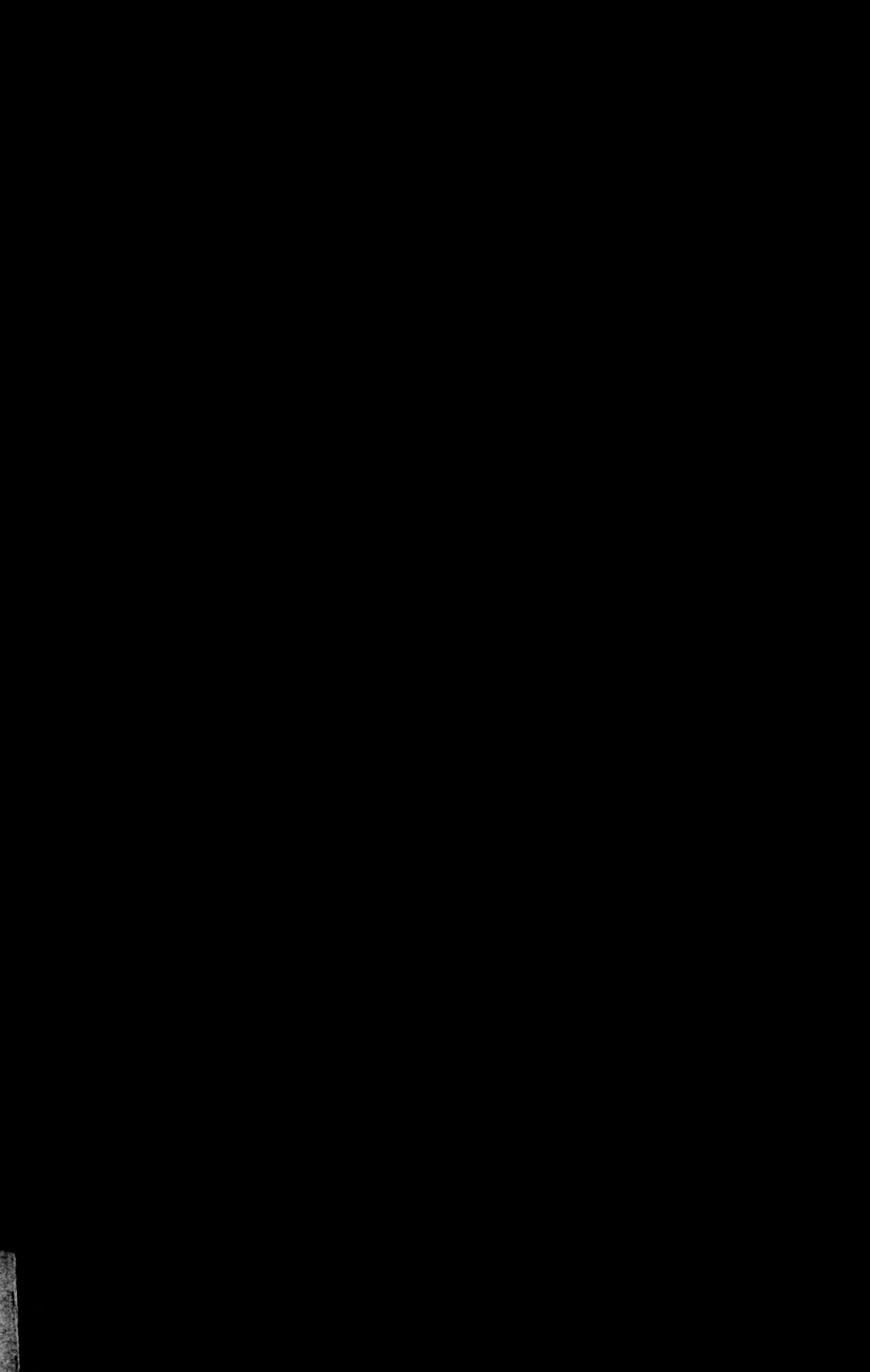
9. Viertes Epeisodion.

Schon die Art, wie Jokaste die Bühne betritt, gleichsam zögernd und schüchtern, weil sie nun doch den vorhin

geschmähten Göttern die schuldige Achtung wenigstens äuſserlich darzubringen für angebracht hält, die leichtfertige, halb verlegene Weise, mit der sie dies sie innerlich nicht eben tiefer berührende Thun vor dem frommen Chore entschuldigen möchte, muſs den Zuschauer mit einem Schlage mit der Situation vertraut machen. Die Kränze, die der Königin über dem linken Unterarm hängen, und die Räucherbüchse, die sie zierlich in der Rechten hält, endlich die ihr folgenden Dienerinnen mit Blumenkorb, Opferschale und Kanne lassen vollends über die vorzunehmende Handlung keinen Zweifel. Aber es ist, wie gesagt, ein rein äuſserliches Thun, auf dem kein Segen ruht. Jokaste stellt es dem sie ehrfurchtsvoll begrüſsenden Chore mehr wie einen Einfall dar (V. 911), den sie damit begründet, daſs, wie sie halb vorwurfsvoll bemerkt (V. 914), ihr Gatte in peinlicher Sorge denn doch gar zu weit gehe. Mit einer fast unwillkürlichen Wendung nach dem Hintergrunde fällt ihr Blick auf die neben der Hauptthür stehende Bildsäule des Apollon, und „da er ihr grade so nahe steht“ (V. 919), will sie die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, wie sie, halb zu dem Chore gerichtet, halb auf die Bildsäule blickend, bemerkt, sich dem Gotte flehend zu nahen. Sie tritt nun ganz in den Hintergrund, den Rücken dem Zuschauer zuwendend (V. 920), nimmt aus dem Korbe des einen Mädchens Blumen und legt diese wie die Weihrauchbüchse auf den Altar; dann taucht sie die Fingerspitzen in die Schale, welche die zweite Dienerin soeben gefüllt hat, hebt beide Hände zu dem Götterbilde und spricht mit Ausdruck ihr Gebet (V. 921 ff.). Nach demselben (V. 923) entsteht eine kurze Pause, die auch der andächtige Chor nicht stören möchte, aber da tritt (V. 924) plötzlich aus der linken Kulisse der Bote von Korinth, sieht sich neugierig um und schreitet grüſsend auf die ihm zunächst stehenden Choreuten zu, von denen ihn der eine, auf seine Frage nach dem Hause des Oedipus (V. 924 f.) mit einer artigen Handbewegung dem Koryphaios zuweist. Dieser antwortet, seinen Gruſs erwidernd, freund-

lich, setzt aber sofort leise hinzu, dafs die Betende dort Jokaste sei (V. 928). Nun schreitet der Bote zögernd, um die Fürstin nicht zu stören, auf diese zu, und da ihre Hände soeben niedersinken, läfst er laut seinen glückverheifsenden Zuruf ertönen (V. 929 f.). Hocherfreut wendet sich Jokaste um, gewahrt den fremden Mann und erwidert mit anmutiger Verbindlichkeit (V. 931 ff.). Mit einer gewissen Wichtigkeit verheifst der Bote frohe Kunde (V. 934). Jokaste, zwar noch freudiger gestimmt, frägt doch zweimal hintereinander (V. 938 und 941) höchst verwundert. Erst auf die Kunde von des Polybos' Tod (V. 942) wendet sie sich (V. 945) mit fröhlichem Gesicht zu einem der Mädchen, welches sie bei *λέξεις* (V. 946), hineinschickt; das andere folgt ihm; dann schreitet sie jubelnd vor und spricht in freudiger Aufregung zum Chore aus, was sie bewegt. Inzwischen (V. 947) sind die Speerträger aus der Mittelthür getreten, gleich darauf Oedipus, der, von Jokaste unbemerkt, in der Thür stehen bleibt. Bei seiner Anrede (V. 950) wendet sich Jokaste und eilt freudig auf ihn zu, auf den Boten weisend. Erst jetzt erblickt Oedipus den Korinthier, welcher bescheiden grüfst, und frägt Jokaste leise, was er begehre (V. 954); bei der Antwort der Königin erstaunt er, und es entsteht eine kurze Pause, während welcher der Angelos sich mit selbstgefälliger Wichtigkeit in Positur stellt. Oedipus frägt ihn sehr gespannt und schnell, der Bote erwidert gedehnt und nachdrucksvoll. Bei V. 964 kommt auch der fromme Glaube des Königs für einen Augenblick ins Schwanken; die innere Freude über die Nachricht prägt sich in seinen Mienen aus, aber bei den Worten *ἄψαυστος ἔγχους* bricht er den Gedanken ab und fällt wieder in den Ton geheimer Besorgnis. Allein ein Blick auf Jokaste, deren Gebärde seine Besorgnis als überflüssig zu verscheuchen sucht, genügt für ihn, sich die finsteren Gedanken (V. 971 f.) wieder aus dem Sinne zu schlagen. Er wendet sich ganz zu Jokaste und geht im Zwiegespräch mit ihr etwas nach rechts, der Bote, der anfangs seine Umgebung, den Palast des Königs mit den

Götterbildern, neugierig gemustert hat, ist dabei Oedipus und Jokaste wieder näher gekommen und hört mit immer gröfserem Interesse dem Zwiegespräche zu, an welchem Oedipus mit stiller Sorge, Jokaste mit leichtfertiger Sicherheit, die sich in den dem Gatten zugeflüsterten Worten *εἰκῇ κράτιστον ζῇν* (V. 979) bis zur Frivolität steigert, teilnimmt. Bei der Äufserung neuer Besorgnis (V. 988) macht Oedipus unwillkürlich eine leichte Wendung zum Angelos hin, so dafs dieser die Worte genau versteht und die Gelegenheit wahrnimmt, sich in das Zwiegespräch zu mischen. Der König erwidert ihm freundlich, und der Bote wird dadurch (V. 993) noch neugieriger, eindringlicher. Die Antwort des Königs ist schön zu deklamieren: die Erinnerung an sein ganzes Leben zieht durch seine Seele, und mit Wehmut gedenkt er der Eltern, die ihm jetzt fern sind (V. 999). Mit lustiger Aufgeregtheit fällt der Bote (V. 1002) ein und mit pfiffiger Bescheidenheit streckt er (V. 1005) schon die zum Empfange des Trinkgeldes bereite Hand vor. Es ist der letzte heitere Zug, den der Dichter seinem Bilde gegeben hat: ein Abendrot vor dem hereinbrechenden nächtlichen Gewitter. In dem nun beginnenden, von Oedipus immer rascher, von dem Boten noch mit fröhlicher Harmlosigkeit geführten Dialoge tritt zuerst nach der Bemerkung des Boten, dafs Polybos nicht der Vater sei (V. 1016) eine Pause der Verwunderung ein, die sich nach V. 1020, aber länger anhaltend, wiederholt. In höchster Betroffenheit wendet sich Oedipus' Blick abwechselnd zum Boten und zu Jokaste, die in gröfster Verwirrung den Blick zur Erde schlägt; bei dem Worte *Κιθαιρῶνος* (V. 1026) fährt sie entsetzt empor. Was sie ahnt, wird ihr (V. 1032) bei dem Worte *ἄρθρα*, die auch bei dem Fürsten eine sichtlich unangenehme Bewegung hervorrufen, zu schrecklichster Gewifsheit. Die Meldung des Boten (V. 1042), auf die er sich gleichsam erst besinnt, dafs ein Diener des Laios ihm das Kind gegeben habe, sind ihr ein neuer Stich ins Herz. Sie bleibt im heftigsten Seelenkampfe, schwer atmend, rechts seitwärts stehen; bei



Berlin W. 56, Datum des Poststempels.
Französische Strasse 33 E.

P. P.

Nachdem die Musik zu

Äschylus „Agamemnon" von G. Romberg
(Dr. Ferd. Schultz)

durch mich 1895 veröffentlicht ist, bin ich jetzt in der Lage auch:

„Die Eumeniden" des Äschylus

von demselben Componisten erscheinen zu lassen.

Es ist damit der Gedanke des kunstsinnigen Königs Friedrich Wilhelms IV. nahezu ausgeführt worden, der die Chöre der gesammten Orestie componiert wissen wollte, um die Trilogie in ihrer Gesamtheit an einem Abend den Zuhörern vorführen zu können. Bunsen wurde mit der Abfassung des Textes in verkürzter Fassung, Mendelssohn mit der Composition der Chöre betraut. Der Bunsensche Text ist verloren gegangen und Mendelssohn glückte nach seinem eigenen Ausspruch die Composition nicht.

Nach den Erfolgen, die der „Agamemnon" in der kurzen Zeit seit seinem Entstehen gehabt hat — das Werk ist nicht nur von Schülerchören in vielen Gymnasien wie Charlottenburg, Braunschweig, Frankfurt a. Main, Bernburg, Halle a. Saale, Friedeberg i. Neu-Mark, Stendal u. a. aufgeführt worden, sondern auch vom Academ. Gesangverein in der Philharmonie zu Berlin — es ist daher zu erwarten, das auch die „Eumeniden" sich eines ähnlichen Erfolges erfreuen werden.

Darum biete ich den höheren Lehranstalten das Werk an und bin bereit, den Clavier-Auszug zur Ansicht einzusenden.

Selbstverständlich haben die Schulen für die Aufführung in den **Schulen das Aufführungsrecht, auch nach dem neuen in Kraft tretenden Gesetz.**

Das Aufführungsrecht für die Bühnen ist vorbehalten.

Der Clavier-Auszug zu

„Agamemnon“ stellt sich auf Mk. 10 netto,

der der „Eumeniden“ kostet „ 9 „

Chorstimmen zu ersterem **(Männerchor)**

Tenor und Bass à „ 1 „

Chorstimmen zu letzteren **(gemischter Chor)**

Sopran, Alt, Tenor, Bass à „ 1 „

Texte à 20 Pf. netto (auch in Commission).

Orchester-Material: Partitur und Orchesterstimmen käuflich und leihweise nach Übereinkunft.

Ich bitte diesen beiden Werken Ihr geneigtes Interesse nicht zu versagen und zeichne

mit vorzüglichster Hochachtung
ganz ergebenst

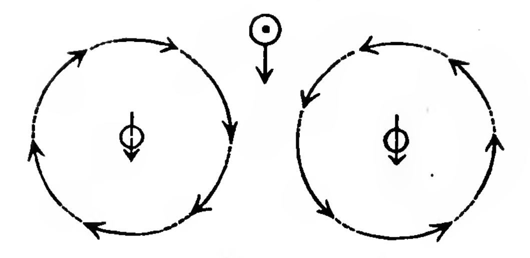
Carl Paez
(D. Charton).



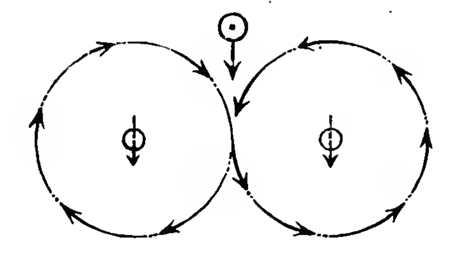
der an den Chor gerichteten Frage des Königs (V. 1046) verhüllt sie sich entsetzt das Antlitz mit dem Mantel, bei seiner an sie gerichteten Anrede (V. 1054) fährt sie entsetzt zusammen, sucht aber noch einmal ihre Angst hinter begütigender Freundlichkeit zu verbergen. Da Oedipus, dessen innere Gereiztheit sich in einer gewissen Schroffheit geltend macht, auf seinem Wunsche beharrt, schlägt sie (V. 1060) einen immer dringlicheren Ton des Flehens an. Schon das *τρίτης* und *τρίδουλος* (V. 1062 f.) spricht der König verächtlich mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit aus, aber bei dem ihm unbegreiflichen Widerstande Jokastes wendet er sich, heftig auf den Boden stampfend, von ihr ab und winkt den Speerträgern, welche sich rechts entfernen. Vers 1070 ist mit übermütig verächtlicher Handbewegung zu Jokaste hin ausgesprochen: es ist ihr Todesstofs. Das *ἰοὺ ἰού* (V. 1071) ist ein gellender Aufschrei; das *δύστηνε* spricht sie gedehnt mit geheimem Schauder zu Oedipus hin, ihn starr anblickend; auch das folgende mit gleichsam von Schmerz und Angst erstickter Stimme, wie eine Sterbende; dann eilt sie durch die Mittelthür ab. Bewegungslos starrt Oedipus zur Erde. Erst die nach langer, peinlich wirkender Pause gemachte Bemerkung des Koryphaios (V. 1073 ff.) bringt ihn wieder zu sich. Mit wilder Grofsartigkeit zerreifst er gleichsam das ihn umgebende schwüle Gewölk und redet, zum Chore vortretend und sich hoch aufrichtend, in begeistertem Pathos, das sich sofort dem erregten Chore mitteilt.

10. Drittes Stasimon.

Der Parastates *α'* tritt aufgeregt aus der Halbchorstellung hervor, ebenso Parastates *β'*. Die Halbchöre fassen sich, sobald nach V. 1097 die Musik einfällt, bei den hocherhobenen Händen und bewegen sich im Reihen um die Parastatai, welche, wie der zwischen beiden Kreisen stehende Koryphaios, hoch die Hände erheben.



Sobald nach einer Kreisbewegung alle Choreuten ihren Ausgangspunkt wieder erreicht haben, lassen sie die Hände los, die Kreise öffnen sich und gehen nach der folgenden Figur ineinander über, wobei jedesmal die zwei am Berührungspunkte der Kreise sich begegnenden Choreuten (Halbchor α' hat den Vortritt) die eine Hand zum Gruſse erheben,



bis mit dem Schluſsaccorde des G-dursatzes jeder Choreut, nachdem er die beiden Kreise durchwandelt hat, wieder an seinen Ausgangspunkt gelangt ist. Nach der von dem Parastates β' deklamierten Gegenstrophe schicken sich die Choreuten zu einer Wiederholung dieser Bewegung an, allein sowie die Musik des G-mollsatzes einfällt, eilt Oedipus schnell gegen den Chor heran, mit beiden Armen ihn auseinanderwinkend. Dann geht er nach dem Hintergrunde und späht aufgeregt nach der rechten Seite, von welcher der Hirte erwartet wird; auch der rechts stehende Halbchor β' geht während der Musik auf die linke Seite hinüber, um einen Blick in die linke Kulisse hinein zu gewinnen.

11. Fünftes Epeisodion.

Der Bote von Korinth hat sich inzwischen dem Könige genähert und späht gleichfalls nach rechts. Sobald der Koryphaios (S. 1117 f.) den Hirten erkannt hat, tritt derselbe, von den beiden Speerträgern geführt, aus der rechten Kulisse. Diese stellen sich zu beiden Seiten der Thür auf, der Therapon aber bleibt ängstlich an der Seite stehen und macht erst auf den befehlenden Zuruf des Königs (V. 1121) einige zaghafte Schritte zu diesem hin. Seine Rede hat etwas Unbehülfliches, Oedipus inquiriert ihn rasch und scharf; V. 1129 weicht er sogar ängstlich wieder einen Schritt zurück; sowie Oedipus (V. 1130) auf den Boten von Korinth gezeigt hat, macht er eine kleine Pause und frägt dann *ἤ ξυναλλάξας τί πως*, als wolle er ihm die Antwort erleichtern. Aber da dieselbe wider Erwarten ausfällt, blickt Oedipus erstaunt auf den Boten, und dieser tritt nun (V. 1132) vor, seinerseits mit lebhafter Geschwätzigkeit die Rolle des Ausfragers übernehmend. Der Alte antwortet mürrisch und zögernd und thut, als könne er sich auf nichts mehr recht besinnen, aber bei V. 1145 erschrickt er und redet nun schneller und heimlich zum Angelos, durch eine verstohlene Gebärde des Abwinkens ihm anzeigend, dafs der König nichts weiter erfahren dürfe. Aber Oedipus hat das Spiel bemerkt und tritt hastig mit drohender Gebärde (V. 1147 f.) vor den Alten. Dieser fällt zwar sofort auf die Kniee und fleht um Gnade (V. 1149), will sich aber doch das Geheimnis noch nicht entreifsen lassen. Da wendet sich Oedipus in höchstem Zorne zu den Speerträgern (V. 1154), welche an den Therapon heranspringen und ihm mit einem Ruck die Hände auf den Rücken reifsen. Nach seiner verzweifelten Frage (V. 1155) winkt Oedipus den Speerträgern ab, welche wieder an die Palastthüre treten. Endlich stöfst der Hirt nach innerem Kampfe das bedeutungsvolle Wort *ἔδωκ'* (V. 1157) hervor; aber sein ferneres Zögern reifst den König zu immer gröfserer Heftigkeit; mit drohender Gebärde

(V. 1166) richtet er weitere Fragen an ihn. Mit starrer Verzweiflung ist er entschlossen (V. 1170), das Gräſslichste zu hören. Die letzten Fragen endlich (V. 1173—1176) drücken den Gipfelpunkt wildester Aufregung des Fürsten aus. Bei V. 1173 macht er einige rasche Schritte auf den Therapon zu, der voller Angst zurückweicht; die Worte des Therapon möchte er, indem er sich mit dem ganzen Oberkörper vorbeugt, wie ein Verzweifelter gleichsam aus seinen Mienen herauslesen, so daſs auch der Alte allmählich in die gröſste Aufregung gerät (1180 ff.). Sobald das schlimmste Wort gefallen ist, stürzt Oedipus mit einem herzzerreiſsenden Schrei (*ἰοὺ ἰού*) auf den Boden: es entsteht eine Pause, die Choreuten sind erschrocken auseinandergefahren; die Speerträger treten an ihren Herrn heran, um ihn aufzurichten; dieser wendet langsam das Haupt empor und flüstert mit heimlicher Angst die Worte (V. 1182): *τὰ πάντ᾽ ἂν ἐξήκοι σαφῆ*; dann richtet er sich ganz auf, tritt vor, erhebt die Hände zum Himmel und bricht wie weinend in laute Klagen aus (V. 1183—1185); aber, als ob er einen wilden Entschluſs gefaſst, bricht er plötzlich ab und stürzt durch die Mittelthür in den Pallast. Die Speerträger folgen ihm. Unter den Choreuten, die sich zum Teil mit dem Mantel das Haupt verhüllen, herrscht tiefste Bestürzung. Während dessen ist der Bote erschüttert auf den Therapon zugeschritten und drängt ihn, mit einer Gebärde des Schreckens auf den Palast zurückweisend, rechts mit sich heraus.

12. Viertes Stasimon.

Auf einen Wink des Koryphaios tritt der Chor lautlos in Stasimonstellung und deklamiert die Verse 1186—1192 und 1196—1202, im düstersten Pianissimo beginnend; nur bei V. 1191 schwillt der Ton an, bei V. 1192 sinkt er wieder. Schmerzlichste Bewegung und düsteres Pathos ist auch der Charakter der übrigen Verse. Den Rest der Strophe α′ erhält der Parastates α′, den der Gegenstrophe α′ der Parastates β′, Strophe β′ der Tritostates α′, und die Gegenstrophe β′ der Tritostates β′.

13. Sechstes Epeisodion.

Kaum sind die letzten Worte des Chorgesanges verklungen, da stürzt in atemloser Hast der Exangelos durch die Mittelthür auf die Bühne, so dafs der Chor erschrocken in die Halbchorstellung auseinandertritt. Seine Rede ist durchweg aufgeregt und hastig. Unterbrochen wird sie zunächst durch die Rede des Koryphaios (V. 1232 f.) und die auf die Meldung von Jokastes Tode entstehende Pause, während welcher der Exangelos weinend die Hände vors Gesicht erhebt, die Choreuten gleichfalls ihrer tiefen Bewegung Ausdruck geben. Die weitere Schilderung, die der Exangelos von dem Vorgefallnen gibt, ist durch viele malende Gesten belebt, z. B. bei den Versen 1243 ff. und 1260 ff. Besonders mufs die Erzählung, wie Oedipus in das Frauengemach eindringt, die Gattin erhängt sieht und sich selbst mit ihren Spangen die Augen aussticht, mit malender Deutlichkeit vorgetragen werden. Ein Ruhepunkt findet sich erst V. 1282, wo der Exangelos, gleichsam recapitulierend, die aufgeregte Erzählung in wehmutsvolle Betrachtung umsetzt. Aber die Darstellung des grausigen Ereignisses nimmt von V. 1287 an noch einmal einen pathetischen Anlauf, um bei *μητέρ'* — (V. 1289) mit geheimem Schauder abzubrechen. Der Erzähler ist erschöpft; er ahmt nur noch den unsicher tappenden Tritt des mit den Händen tastenden Fürsten (V. 1292) nach, dann hält er inne; denn sein nach dem Hintergrunde zu sich neigendes Ohr vernimmt soeben ein Geräusch, das ihm den nahenden Oedipus anzeigt. Auch die Blicke der Choreuten sind mit angstvoller Spannung auf die Mittelthür gerichtet, aus welcher (V. 1297) der unglückliche König, eine weifse Binde um die Augen, sich lahm und gebeugt mit ängstlich vorgehaltenen Händen auf einen seiner Speerträger — dieser jedoch ohne Helm und Speer — stützend, heraustritt. Der Exangelos ist, sich das Gesicht schaudernd mit den Händen verhüllend, zur Seite getreten; nachdem er noch einen Blick des Mitgefühls mit dem gleichfalls tiefbetrübten zweiten

Speerträger gewechselt, welcher, mit gesenktem Haupte und geschlossenen Händen an der Mittelthür stehen bleibt, geht er in den Palast. Oedipus ist allmählich, während der Chor seinem Entsetzen Ausdruck gibt, bis an den Rand der Bühne vorgeschritten; da beginnt der

14. Zweiter Kommos,

über dessen Ausführung die nötigen Angaben in der Partitur gemacht sind. Übrigens hängt hier noch mehr als bei dem ersten Kommos die Wirkung des Ganzen von dem ungezwungenen Übergange des Sprechtones in den Gesangston und umgekehrt ab. Besonders geeignet zu melodischer Behandlung sind, abgesehen von der Eingangsstelle V. 1308 bis 1311 die folgenden Verse: 1325 f., 1329—1335; 1337—1339 und 1357—1359. Unbedingt gesprochen werden die Verse 1317 f. sowie die gleichsam vor Erschöpfung nur noch geflüsterten Schlufsworte V. 1366, vor denen Oedipus erschüttert auf die Kniee gesunken ist.

15. Siebentes Epeisodion.

Erst die warnende Stimme des Koryphaios (V. 1367) gibt dem unglücklichen Könige seine Fassung wieder. Er erhebt sich, von dem Diener unterstützt und erwidert in mildem, weichem Tone, mit von Schluchzen unterbrochener Stimme besonders da, wo er seiner unglücklichen Eltern und Kinder gedenkt (V. 1372 ff.). Da meldet der Koryphaios die Ankunft des Kreon, welcher (V. 1417) von rechts her rasch eintritt, aber erschrocken vor dem herzzerreifsenden Anblick zurückweicht. Ein schwerer Seufzer entringt sich seiner Brust, und Mienen und Handbewegung verraten, dafs sein Herz zum Mitleid gestimmt ist, von Rache nichts weifs. Denn der blinde König, der bei der Kunde des Koryphaios zusammengeschreckt war, hört die Tritte Kreons von rechts her, wendet sich, mit den Händen tastend, nach dieser Seite

und sinkt, sobald er die ersten freundlich wehmütigen Worte Kreons vernimmt (V. 1422), auf die Kniee, ruhig und mit gesenktem Haupte die Mahnung des Schwagers anhörend, die dieser an die Speerträger und den Chor richtet. Oedipus erwidert (V. 1432 ff.) mit Hast, da er Gewährung der Bitte erhofft, dann mit freudiger Erregung (V. 1444), endlich mit herzlichster Rührung (V. 1446 ff.): Die Erwähnung der Töchter (V. 1462 ff.) aber bildet den Höhepunkt seines ausdrucksvollen Flehens. Kreon ist erweicht; bei V. 1470 geht er durch die Mittelthür in den Palast und tritt, während Oedipus das Haupt lauschend zurückneigt und mit bebender Stimme (V. 1472 ff.) der Ankunft seiner Töchter harrt, V. 1475 wieder aus der Thür heraus, an der einen Hand Antigone, an der anderen Ismene führend. Kaum hat er beide dem knieenden Vater genähert, und dieser (V. 1478 f.) Kreon herzlich gedankt, da eilen die Kleinen auf den Ruf des Vaters (V. 1480) *δεῦρ' ἴτ', ἔλθετε* mit herzlichster Innigkeit in seine Arme, und dieser schliefst sie mit Inbrunst an sich. Seine ganze Rede ist ein Ausdruck schmerzvollen Leidens und wehmütigster Klage, die V. 1490 bei der Frage nach der Zukunft der Mädchen den Gipfel erreicht und gleichsam erschöpfend auf ihn wirkt: er läfst die Kleinen los. Ismene, die an der linken Schulter des Königs gelehnt hatte, tritt mit gesenktem Haupte einen Schritt nach rechts, Antigone kommt mit gleichfalls betrübt gesenktem Kopfe hinter dem Rücken des Vaters zu der jüngeren Schwester, und beide umschlingen sich hier, die eine ihr Köpfchen auf die Schulter der anderen legend und in dieser rührenden Gruppe rechts von Oedipus verharrend. Bei V. 1503 wendet sich letzterer noch einmal an Kreon, der links von ihm steht und mit schmerzlicher Teilnahme auf ihn blickt. Sein Flehen, den Unreinen zu berühren und ihm damit den Schutz der Töchter zu versprechen, findet endlich (V. 1510) Erhörung: Kreon ergreift nach kurzem inneren Kampf die ausgestreckte Rechte und drückt sie herzlich. Oedipus ist nun am Ziele seiner Wünsche; die letzten vier Trimeter zeugen von seiner Erschöpfung.

Es ist Zeit, dafs Kreon (V. 1515) dem Klagen ein Ziel setzt; Oedipus erhebt sich mit Hülfe des Dieners und wird von diesem und Kreon dem Palaste zugeführt. Die Versagung des Wunsches, seine Kinder mitzunehmen, drängt den König zum letztenmale zu einer wehmütigen Bitte (V. 1522), aber Kreons ernste Erwiderung weifs ihn zu beruhigen. Langsam bewegen sie sich der Thüre des Palastes zu. An der Schwelle schaudert Oedipus noch einmal zurück, aber Kreon geleitet ihn sanft mit sich ziehend hinein; der bis dahin ruhig an der Thür stehende zweite Speerträger ist nun auch auf Antigone und Ismene zugegangen und führt auch diese, jede an einer Hand haltend, in den Palast. Inzwischen hat der Koryphaios zur Exodos gewinkt. Die Choreuten ergreifen schweigend ihre Stäbe und treten in die Stasimonstellung. Bei V. 1526 setzt leise die Musik des Nachspiels ein, und bei Takt 9 desselben beginnt der langsame Abzug des Chors in der oben angegebenen Weise.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.